الأدب العربي الحديث

دراسة في شعره ونثره

الدكتور سالم الحمداني

الأستاذ في قسم الأدب العربي الحديث

كلية الآداب جامعة الموصل

الدكتور فائق مصطفى أحمد

الأستاذ المساعد في قسم الأدب العربي الحديث

كلية التربية جامعة الموصل

الأدب العربي الحديث

دراسة في شعره ونثره

پدیدآورنده: حمدانی، سالم،
عنوان: الادب العربي الحديث دراسة في شعره ونثره.
تکرار نام پدیدآورنده: تاليف الدكتور سالم الحمداني، الدكتور فائق مصطفى احمد.
مشخصات نشر: قم:فاروس، ۱۴۳۶ هـ = ۲۰۱۴ م = ۱۳۹۳
مشخصات ظاهری: ۵۴۴ص.
بهاء ۳۰۰,۰۰۰ ریال: ISBN 978 _ 600 _ 5303 _ 62 _ 9
وضعیت فهرست نویسی: فیپا.
یادداشت: کتابنامه . منابع دار.
یادداشت: عربی.
موضوع: ادبیات عربی ـ تاریخ ونقد.
موضوع: شعر عربی ـ قرن ۲۰م ـ تاریخ ونقد.
موضوع: نقد ادبی ـ کشورهای عربی ـ تاریخ ونقد.
شناسه افزوده: مصطفی احمد، فائق، ۱۹۴۰م.
رده کنگره: PJA ۲۰۲۶/ ح ۹ الف ۱۴، ۱۳۹۳
رده دیویی: ۸۹۲ / ۷۰۹
شماره مدرک: ۳۸۶۵۶۱۳

كافة حقوق الطبع محفوظة و مسجلة
لدار زين العابدين و الناشر
ولا يجوز شرعاً طبعها بغير إذن الدار

انتشارات فاروس
عنوان الناشر :
ايران ـ قم ـ بلوارامين ـ فرع ۷ ـ رقم ۵
تلفون: ۳۷۷۳۲۶۳۱

9786005303629

دار زين العابدين
ايران. قم. پاساژ قدس. محل رقم ۳۶
تلفون ۳۷۷۳۲۷۳۱ نقال ۰۹۱۲۴۵۱۲۵۶۳
مركز الرسائل القصيرة ۳۰۰۰۸۱۷۲۷۲۷۲۷۲
www.zein.ir

الأدب العربي الحديث
دراسة في شعره ونثره

الدكتور سالم الحمداني
الدكتور فائق مصطفى أحمد

الناشر: فاروس
الكمية: ۱۰۰۰ نسخة
الطبعة: الأولى
تاريخ الطبع: ۱۳۹۳هـ . ۲۰۱٤م
عدد الصفحات: ٥٤٤ صفحة
المشرف على الطبع: السيد محمد السيد زين العابدين
تصميم الغلاف: السيد مسلم السيد زين العابدين

بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم

(مقدمة)

دأبت أقسام اللغةالعربية في الجامعات العراقية ، منذ زمنٍ طويل على اعتماد مراجع مُحددة في تدريس مادة الأدب الحديث ، لِما توفره المراجع من مُفردات هذه المادة ـ وليست كلها ـ ولم تعد هذه المراجع تكفي لتدريس طلبة المرحلة الرابعة في هذه الأقسام، لأنها قد استنفذت غرضها مُنذ زمنٍ بعيد ، كما لم تعد مواكبة لعنصري الحداثة والمعاصرة ، وما يتصل بِهما من مذاهب أدبية ومناهج نقدية ومواقف فكرية صارت ترتبط ارتباطاً عضوياً بدراسة الأدب الحديث والمعاصر اللذّين أحتلا موقعاً مُتميزاً بتأثير من الأدب المقارن . وبتأثر بهذه المذاهب الأدبية والمناهج النقدية .

وفي ظِل إلحاح هذه الأوضاع الجديدة ، أصبح ضرورياً أن يُصار إلى تأليف كتاب منهجي يخضع لهذه الاعتبارات ألتي ذكرنا .

وقد لبّت هذه الضرورة ما كان يُراود مؤلفي هذا الكتاب منذ سنوات ، وهو ما راود أيضاً خطة وزارة التعليم العالي ، ألتي تهدف إلى توفير الكُتب المنهجية ألتي تواكب تطلعاتنا الجديدة في أن يكون لها دور الريادة الأدبية والقيادة الفكرية ، بعدّ أن تهيأ لها ما تستطيع به أن تتبوأ هذا المقام .

وعلى وفق هذا التصور الجديد ، عقدنا العزم على تأليف كتاب (الأدب العربي الحديث دراسة في شعره ونثره) ليوضع أمام طالب المرحلة الرابعة بأقسام اللغة العربية في جامعاتنا . ويصبح خاضعاً لِمُفردات المنهج دونّ أن يكون مُلزَماً إلزاماً شديداً كلّ هذه

الأقسام مُراعياً في ذلك خصوصياتها المُتميزة بها .

وليس بدعاً أن نقول ، إنّ دراسة الأدب العربي في جامِعاتنا العراقية ، ومنذ زمنٍ طويلٍ لم تُراع الفرق الجوهري بين مسألتين مُختلفتين في تدريسها لهذه المادة ، وهي الفرق بين الأدب وبين تاريخ الأدب . فقد اختلط علينا المفهومان بحيث صارت دراسة مادة تاريخ الأدب تغلب على دراسة الأدب نفسه ألذي هو الهدف الحقيقي ألذي يجب أن يتناوله الطالب، لِما له من أهمية في تعليمه طرقّ فهم النص ودراسته وتحليله والاستنباط منه .

ويُحاول هذا الكِتاب أن يوفر المسألة بِما تسمح به ظروف تأليفه ومساحة مُفرداته وأول ما يُلاحظ في دِراسة لِلأدب ، تأكيده على عنصر النص ، دون أن يُفرط بِعناصر التأثير الأخرى ، لِما لها من أهمية في الكشف عن النص وأبعاده المختلفة .

وقد روعي في دراسة مادة الأدب مسألتان مُهمتان :

أولاهما : دِراسة الشعر الحديث في ظِل المذاهب الأدبية الأوربية ، دون تفريط بالخصوصية ألتي يتميز بها أدبنا العربي ، خصوصاً أنّ هذا الأدب الحديث قد تأثر بهذه المذاهب الأدبية تأثراً ملحوظاً ، وعلى الخصوص بِالمذهبين الرئيسين الكبيرين الرومانتيكي والواقعي .

ولِهذا خضعت فصول دراسة مادة الأدب لِهذه الاعتبارات المذهبية ، دون أن نُسميها ، لأنّ في التسمية أحياناً تجاوزاً على خصوصية أدبنا العربي . ولكنّ القارئ المتخصص يلحظ هذا ، سوّاء في ما يجده في عناوين الفصول وكما هو في الاتجاه الكلاسيكي والاتجاه الكلاسيكي الجديد ، أو في ما يتصل بالجماعات الأدبية ألتي ارتبطت بهذه المذاهب بشكلٍ أو بِآخر ، كما يتمثل في جماعة الديوان وجماعة أبولو وشعراء المهجر ، هذه الاتجاهات ألتي ارتبطت ارتباطاً ملحوظاً بالمذهب الرومانتيكي الأوربي ، أو كما يلاحظ في التيار الواقعي ألذي يتميز به الشعر الحر .

وهذه هي المسألة المُهمة الأولى ألتي يجب أن يُراعي فيها تدريس الأدب الحديث، وذلك لأن تياراته الحديثة والمعاصرة قد ارتبطت بهذه المذاهب الأوربية

الكُبرى ، وبِشكلٍ لا يلغي خصوصيتها العربية المتميزة .

أما المسألة الثانية : التي توفر عليها تأليفهذا الكتاب ، فهي إفادته من المناهج النقدية الحديثة ، خصوصاً بعد أن تأثر بِمُعظمِها أدبنا العربي الحديث والمعاصر . إذ لم يكن لهذه المناهج أي حضور سابق في دراسة أدبنا ، كالمنهج التحليلي والمنهج النفسي والمنهج الوصفي والمنهج التاريخي وغير ذلك من المناهج .

ولكن بعد أن تم اتصالنا بالآداب الأوربية ـ وتأثرنا بِمناهجها النقدية ، بدأ نُقادنا وأُدباءُنا يُسلطون أضواء هذه المناهج على أدبنا العربي ، ليدرسوه على وفق ما يتفق مع تطلعات هؤلاء إلى أن يكون لنا مناهج نقدية حديثة . وقد وضّح هذا الاتجاه منذ أن طلع علينا جماعة الديوان بكتابهم النّقدي الرائد (الديوان) وما تلاه في كتاب (الِغربال) لِميخائيل نعيمة ، وفي هذين الكتابين المُهمين طُرحت مسائل كثيرة وقضايا مهمة، كان أثر النقد الأوربي فيها واضحاً وجلياً.

وعلى وفق هذا الاعتبار ـ تمّت دِراسة الأدب في هذا الكِتاب بِتأثر هذه المناهج ، دون أن تتخذ منهجاً مُحدداً بِعينه ، وذلك لاختلاف اتجاهاتنا الأدبية ، فقد اقتضى حيناً أن ندرس فصلاً معيناً في ظل المنهج التاريخي كما هو الحال في دراسة الاتجاه الكلاسيكي والكلاسيكي الحديث ـ لما كان من تأثير الحياة السياسية وأحداثها المختلفة ، والحياة الاجتماعية وأوضاعها الكثيرة في شعر شعرائنا .

وكما اقتضت دراسة شعر جماعة أبولو على سبيل المثال في تأثره بِالمذهب النفسي ، أو دراسة شعر الاتجاه الواقعي في تأثره بِالمنهج التحليلي ، أو تأثر غير ذلك من اتجاهات بالمنهج الوصفي .

وهذا يعني أنّ مادة الكتاب قد دُرست بِمنهجٍ يكاد يكون تكامُلياً إلى حدٍ بعيد ، ولا يُمكن أن يكون له غير ذلك ، لاختلاف فصول الكتاب واختلاف تياراته الأدبية ألتي ينتمي كل واحدٍ مِنها إلى مذهب أدبي يختلف فيه عن الآخر .

وهذا يعني أيضاً أننا حاولنا ، وبما تسمح به ظروف تأليف الكتاب ، أن نؤكد على دراسة الأدب قبل أن نُعنى بِدراسة تاريخ الأدب ، ولعل أُستاذ المادة وطالب هذه المرحلة

يلحظان هذه الناحية ، إذ كثيراً ما وقفنا أمام النص الأدبي مُحللين ومُفسرين ومُستنبطين ، غير مُهملين التأثيرات المختلفة من بيئية وطبيعية واجتماعية وسياسية وخُلقية .

وهذا ما تهدف إليه المناهج النقدية المختلفة ألتي اتخذنا معظمها وسيلة لِدراسة الأدب ، وما تجدر ملاحظته أنّ فصول مادة الشعر اقتضت تنويع النصوص على وفق منهج تأليف الكتاب ، وهذا يتيح للطالب فرصة اختيار النصوص ، دونّ أن يُلزم نفسه بها جميعاً ، وبما يُلائم ذوقه الخاص وينسجم مع رغبته .

كما يُلاحظ أن وقفاتنا أمام النصوص لم تكن واحدة ، فثمة نصوص وقفنا أمامها وقفة طويلة ودقيقة ، على حين مررنا مروراً سْريعاً أمام أُخرى ، وتلك حالة اقتضتها ظروف تأليف كتاب منهجي لا يُمكن أن يستوعب كل أتجاه استيعاباً شاملاً ودقيقاً ، وهذا يتيح لأستاذ المادة أو لِلطالب أن يتخير ما يشاء وبِما يُلائم ذوقه الخاص .

ولابّدّ من الاشارة إلى أنّ هذا الِكتاب قد راعى في كتابة فصوله مناهج كُليات الآداب والتربية في الجامعات العراقية ، وهو ما اقتضته خطة وزارة التعليم العالي ، وهذه المسألة منوطة بأستاذ المادة ، فهو فيها يجتهد ويختار ويقرر .

وجدير بالتنويه أنّ هذا الكتاب قد أُنيط بِكل من الدكتور سالم أحمد الحمداني أستاذ الأدب الحديث المُساعد بكلية آداب جامعة الموصل ألذي قام بكتابة مادة الشعر وهي ستة فصول ، وتبدأ من الفصل الأول من الكتاب وتنتهي بالفصل السادس ، في حين أُنيطت كتابة مادة النثر بالدكتور فائق مصطفى أحمد أُستاذ الأدب الحديث بكلية التربية جامعة الموصل ـ وهي أربعة فصول ، تبدأ بالفصل السابع وتنتهي بالعاشر .

ولابّدّ من القول أن الكتاب قد التزم بمفردات المنهج المعمول بها في أقسام اللغة العربية بكليتي الآداب والتربية ، وروعيّ فيه الافادة من كل ما طرأ من جديد في محيط الأدب الأوربي والأدب العربي ، كما أنّ مساحة مادة الكتاب قد استغرقت قرنين من الزمن تقريباً ، إذ تبدأ بمطلع القرن التاسع عشر وتنتهي بآخر ما صدر من الأعمال الأدبية ونصوصها حتى مرحلة الثمانينيات من هذا القرن بالنسبة لِمادة الشعر .

ونرجو ألأيُفهم من تأليف هذا الكتاب ، أن الطالب يحق له أن يستغني عن مراجع

الأدب الحديث الأخرى ، فهو كما نراه ، لا يمثل الحد الأعلى للمادة المطلوبة في هذه المرحلة ، ولذلك يلزم الطالب بالعودة إلى ما يغنيه من هذه المراجع في استكمال المادة فهي واسعة الآفاق ، عميقة الجذور ، ورُبما كانت المراجع المثبتة في نهاية كل فصل خير ما يُحقق هذا الهدف .

واخيراً ، لا يدعي المؤلفان أنهما قد وصلا في تأليفهما للكتاب مرحلة الكمال فيه ، وإن كان هذا غاية ما يتمنيان ، فالكمال لله وحده ولكنهما أيضاً لا يبخسان حقهما فيما بذلاه من جهدٍ في تأليفه ، أستغرق أكثر من سنة ونصف السنة ، وغاية ما يسعدهما أن يكون الكتاب عند حسن ظن أساتذة الأدب وطلابه .

(والله ولي التوفيق)

(تمهيد في)
الحياة الأدبية وعوامل نهضتها

انتهت الحياة الأدبية والفكرية للأمة العربية ، منذ احتلال بغداد (٦٥٦هـ) ، وعلى مدى أكثر من خمسة قرون ، إلى سُباتٍ طويلٍ ، كاد يُمزق أوصالها وينتهي بها إلى الشعور بفقدان شخصيتها ، وضياع هويتها إلا أن لغتها ظلت تحتفظ بعناصر القوة والأصالة، بفضل القرآن العظيم ، الذي حفظ لها عوامل الصلة بين ابنائها وبين غيرهم من أبناء الأمم الأخرى ، وظل الإسلام يُمثل الآصرة القوية بين شعوب الأمم الإسلامية المختلفة .

وقد وصلت أوضاع الأمة العربية في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر إلى حالة من التمزق ، كادت تفقد أبناءها كل أمل بعودة الصورة المشرقة إلى ما كانت عليه أيام عزها ومتعتها .

غير أن العديد من الأحداث السياسية والعوامل الفكرية ولأسباب العلمية ، منذ بداية القرن التاسع عشر ، كانت تُشير إلى حالة من التململ ، ألذي انتهى في منتصف ذلك القرن إلى يقظة أدبية وفكرية وسياسية ، ما لبث أن حققت لها الكثير مِمّا كان ينشده أبناؤها على مدى عِدّة قرون ، إلاّ أن هذه النهضة كانت وئيدة الحركة ، ولكنها ما لبث أن أتت أكلها في نهاية القرن التاسع عشر ، وبفضلٍ ممن قيضهُ الله من أبناء الأمة من المصلحين ، والأدباء والمفكرين ، حتى وجدنا صورة الأدب بخاصة ، تتميز تميزاً ملحوظاً عمّا كانت عليه في بداية ذلكم القرن .

ولعلّ ما لآح في أفق الأمة من عوامل النهضة الأدبية ، كان يُشكل مبادرة واضحة في تغير صورة الأدب إلى حالة أفضل بكثيرٍ مِمّا كانت عليه في بداية القرن الماضي .

ويؤكد بعض الدارسين(١) على تأثير حملة نابليون على مصر عام ١٧٩٨، إذ يرى هؤلاء أن بعض ما حققه غزو هذا القائد الفرنسي، كان إيجابياً لا يخطر على بال، فقد حقق العديد من الإصلاحات ألتي لم تكن هدفاً لحملته ألتي لم تدم أكثر من ثلاث سنوات، وظهرت بوادرها بدخول مظاهر المدينة الحديثة في مصر، كأنشاء المسارح، وبناء المدارس، وإقامة المصانع، وتأسيس الجرائد وغيرها، في حين كانت الأقطار العربية الأخرى تعيش وقتئذٍ حالة من التردي، سببتها هزائم العثمانيين أمام خصومهم الذين تألبوا عليهم، ولم يكن في قدرة المصريين أن يُحققوا بعض مظاهر المدنية، ويُشاهدوا عن كثب، انتشار المراصد والمكتبات وأماكن البحث وغيرها، والتي فتحت أذهانهم، وحررت عقولهم، ونبهتهم إلى واقعهم المُتردي ألذي كانوا يعيشون في ظله.

والحق أن الكثير من المكاسب ألتي تحققت لأبناء وادي النيل جراء احتلال نابليون لبلادهم، قد انتهى إلى نتائج إيجابية، فالمجمع العلمي المصري ألذي تأسس في نفس السنة ألتي دخل فيها هذا الغازي الفرنسي، قد حقق برامج علمية وتطبيقية أتت أُكلها نتائج إيجابية، إذ أهتم هذا المجمع بالأبحاث التاريخية والطبيعية والصناعية والكيميائية، وعُنيّ بِالعلوم التطبيقية من طبيعيات واقتصاد ورياضيات، كما عُنيّ بالآداب والفنون، وكان من النتائج غير المباشرة وخصوصاً بعد ما صار محمد علي حاكماً لِمصر، تعدد البعثات العلمية إلى خارج مصر في شتى أنواع المعارف والعلوم، وعاد هؤلاء المبعوثون وقد تسلّحوا بما تعلموه وأتقنوه، ويهمنا من هذا على الخصوص أثرهم في الترجمة والتأليف، والذي أدّى إلى أحياء اللغة وآدابها لأنّ هؤلاء المبعوثين قد توسعت مداركهم وأيقنوا أن لا سبيل إلى تقدم الأمة إلا بِأحياء تراثها اللغوي والأدبي والتاريخي والفكري والعلمي.

وكان أبرز من لمعت أسماؤهم في سماء الترجمة، رفاعة الطهطاوي، ألذي كان من أوائل المبعوثين إلى فرنسا، ألتي قضى فيها ست سنوات يدرس ويتعلم وتساعده على

---

(١) شوقي ضيف وعلي الحديدي وعمر الدسوقي وغيرهم.

ذلك ، ذكاء مُتوقد وحس متوثب وحرص على حب الوطن ، وتوزعت اهتماماته على كل ألوان المعرفة من اهتمام بالتاريخ والجغرافية والفلسفة والأدب والقانون ، وقد أتقن اللغة الفرنسية أتقاناً لا مثيل له عند غيره وأسهم في ترسيخ كل هذه الاهتمامات ، العديد من المناصب ألتي شغلها ، والتي تتوجت بفتح (مدرسة الألسن) ألتي لم يقتصر فيها على تدريس الفرنسية فحسب ، بل كذلك التركية والفارسية والإيطالية والانكليزية ، أضافة إلى الشريعة الإسلامية والشرائح الاجنبية والتاريخ والجغرافية ، وكان حصيلة ذلك ترجمة الكثير من الأدب والشعر الفرنسي ، وتأليف كتب الأدب والنقد العربي .

وقد اقتضى عنصر الترجمة ، تأسيس المطبعة لطبع ما يُترجم ويؤلّف ويُنشر والواقع أن ما طبع بالعربية لأول مرة لم يكن في مصْر بالذات ولم يتحقق بفضل مطبعة نابليون ألتي اشتراها المصريون ، لأن أول مطبعة عربية قد وجدت في إيطاليا وأول كتاب عربي كان قد طبع بالأستانة عام ١٧٢٨[1] كما سبق السوريون غيرهم في تأسيس أول مطبعة سنة ١٧٠٦ أما أول مطبعة تتأسس في مصر فهي مطبعة بولاق ألتي اشتراها محمد على حينما صار والياً على مصر عام ١٨٢٢.

وتوالى تأسيس المطابع في مصر وسوريا ولُبنان فتتأسس مطبعة في بيروت عام ١٨٣٤ ومطبعة الآباء اليسوعيين عام ١٩٤٨[2] .

ولا شك أن لشيوع الطباعة تأثيراً شديداً في نشر الوعي الأدبي والعلمي والفكري ، عموماً وفي تحقيق عصر الاهتمام بالتراث ، بما يُحقق منه ويطبع ويُعمم على الناس ، وقد تحقق بفضل المطبعة أنشاء الصحف . وأول عهد مصر بها كان على أيام نابليون ، إذ أنشأ صحيفتين فرنسيتين ، أمّا أول صحيفة عربية فقد أنشئت في مصر عام ١٨٢٢ وهي سنة تأسيس مطبعة بولاق ، وأنشئت بعد ذلك صحيفة أُخرى عربية ، وهيّ جريدة الوقائع عام ١٨٢٨ ثم تلا ذلك أنشاء الصحف على عهد الخديوي إسماعيل ، ومن آثار الطباعة أيضاً

---

(١) ينظر : في الأدب العربي الحديث / عمر دسوقي ١ / ٥١ .

(٢) المرجع نفسه ١ / ٥٤ .

شيوع التأليف وخصوصاً الكتب العربية والدينية وأحياء المخطوطات المختلفة وتعميمها على مختلف طبقات الشعب بعد أن كانت مقتصرة على الموسرين من الناس ، وأول مكتبة فُتِحت أبوابها لعموم الشعب ، هيّ دار الكُتب المصرية ألتي ارتبطت بمطبعة بولاق والتي لاتزال تحتفظ بكنوز المخطوطات والمطبوعات .

كل تلك المظاهر كانت قبل عهد الخديوي إسماعيل ، وهو عنصر كان يتقدم بالأدب وبالشعر بخطى وئيدة ، حتى إذا كان عهد إسماعيل ، قيض لمصر أن تخطوا خطوات أوسع وأسرع في ميدان الأدب والشعر والثقافة : فقد أمدّ التعليم بنسغ من الحيوية الصادقة ، فأنشأ المدارس واستمر في رفد البعثات بكل ما تحتاجه مصر إلى عهده في حياتها الثقافية والعلمية ، وأنشأ مدرسة الحقوق ، وأسس علي مبارك على عهده دار العلوم عام ١٨٧١، وعُنيت هذه الدار ولاتزال ، باللغة والأدب والدين وتأسست مدارس للبنات ، وأُقيمت دِار الكتب المصرية ، وتأسست الجمعيَات العلمية ، وقام المجمع العلمي .

أما الصحافة على عهده فقد واكبت تطور الطباعة ، ونمو المكتبات واتساع التعليم والثقافة ويُعزى نشاط الصحافة في ميداني الأدب والسياسة إلى عبد الله النديم ، ألذي كان يعكس وجه مصر الوطني والسياسي الخاص .

وفي عهد إسماعيل نشطت الطباعة ، وما تؤول إليه من طبع كتب التراث ، فعلى عهده طُبعت أمهات الكُتب كالأغاني والمثل السائر وتاريخ أبن خلدون ومقدمته والعِقد الفريد وفقه اللغة للثعالبي ووفيات الأعيان وأحياء علوم الدين وتفسير الرازي والبخاري ونفح الطيب وقانون أبن سينا في الطب .

✿ ✿ ✿

ولم تكن الحياة الأدبية في سوريا في مطلع القرن التاسع عشر أحسن حالاً مِمّا كانت عليه في مصر ، وكان الشعر لا يتسع في موضوعاته لأكثر من المدائح والمراثي وشعر المناسبات المشحونة بالملق والرياء ، والبعيدة عن الصدق .

وهكذا ينحصر الشعر في نطاق ضيق ، سواء في موضوعاته أو أساليبه أو أفكاره .

ولعلّ ضعف الثقافة وجهل الولاة وانشغال الناس بأمورهم الخاصة ، ومشاكلهم الكثيرة ،

كان كفيلاً بِأن يجعل من الشعر والأدب بضاعة رخيصة ، وتكاد اليقظة الأدبية والفكرية ألتي تحققت في مصر تتكرر في صورة مماثلة في سوريا ، فإذا كان قد قيض لمصر العديد من العوامل ألتي أثرت في يقظتها وتقدمت بها على نحوٍ أفضل وأعظم من قبل ، فقد تهيأ لسوريا من العوامل مثلما توفر لمصر ، وإذا كان الخديوي إسماعيل قد أسهم إسهاماً فاعلاً في تقدّم الحركة الأدبية والفكرية والعلمية في مصر ، فقد كان مدحة باشا في سوريا يسُهم الإسهام نفسه في هذه الحركة ، وإذا كان تطور الحركة الأدبية في مصر قد أقترن بتطور الفكر الديني والتحرر السياسي ، وتهيأ له أمثال الشيخ محمد عبده وجمال الدين الأفغاني ورفاعة الطهطاوي وغيرهم ، فقد أقترن تطور الحركة الفكرية والأدبية في سوريا بالنهوض الديني والتحرر السياسي أيضاً وتهيأ له رجال من أمثال عبد الرحمان الكواكبي وأحمد فارس الشدياق واليازجي والشيخ جمال الدين الأفغاني أيضاً ، يُضاف إلى هذا ، حركة تحرر دينية ترجع إلى أصول السلف الصالح ، يتزعمها محمد بن عبد الوهاب ، وما كان لها من أثر في تطور الفكر الديني .

وكما تم لمصر أن تنمو فيها حركة الأدب والثقافة والعلم والفكر بوساطة البعثات ، فقد تم لسوريا مثل ذلك بوساطة البعثات أيضاً .

وقد كانت سوريا سبّاقة في مجال الطباعة ، إذ كان (السوريون أسبق المشارقة إلى الطبع بالأحرف العربية ، وأسبق المدن إلى هذا الفضل حلب)[1] وتوالى في سويا بعد ذلك، تأسيس المطابع ، فكانت المطبعة الثانية في الشام عام ١٨٥٥، وتلتها المطبعة المارونية في حلب عام ١٨٥٧، وأخرى في دمشق عام ١٨٦٤، وتلى ذلك عِدّة مطابع في دمشق وحلب وغيرها من المدن السورية[2] أما في لبنان وفي القدس ، فقد فاق عدد المطابع ما كان موجوداً في سوريا ومصر إذ (بلغ عددها في القدس ،(٢٢) مطبعة وفي

---

(١) تاريخ آداب اللغة العربية / جرجي زيدان ٤ / ٤٤ .

(٢) المرجع السابق / ٢٠ .

بيروت (١٧) مطبعة)[١] .

وعلى أثر تأسيس المطابع في سوريا نشطت الصحافة ، فقد أصدر رزق الله حسون الحلبي في استنبول عام ١٨٥٥ أول جريدة له ، وتبعه أسكندر شلهوب الدمشقي فأصدر عام ١٨٥٧، صحيفة السلطنة في استنبول أيضاً ، وفي عام ١٨٧٧ أصدر جبرائيل الدلال جريدة الصدى في باريس .

ثم توالى بعد ذلك إنشاء الصُحف من قِبل الصحفيين السوريين في سوريا نفسها؛ فصدرت جريدة الشهباء في حلب واشترك في تحريريها عبد الرحمن الكواكبي وهاشم العطار ، ثم أصدر الكواكبي بعدَ ذلك جريدة الشهب ألتي عُطِلّت بسبب طبيعتها الثورية ، وفي دمشق صدرت جريدة (سوريا) عام ١٨٦٥، ثم جريدة دمشق لأحمد عزة العابد عام ١٨٧٨ ثم مرآة الأخلاق لسليم وحنا عنجوري عام ١٨٨٦.

أمّا رائد الصحافة العربية الأول أديب أسحاق ، فقد أنطلق إلى خارج سوريا (ليكون أحد رواد الصحافة الحرة)[٢] بعد أن ضاقت أحوال بلده عن حرية القول ، فأسهم في العمل الصحفي في بيروت والقاهرة والاسكندرية وباريس .

كما رحل عن حلب عبد الرحمن الكواكبي للسبب نفسه (واستأنف نشاطه الفكري على صفحات (المؤيد) ، وأُتيح له في ذلك المناخ المواتي نشر كتابيه الجليلين (طبائع الاستبداد) و(أم القرى) ، كذلك لاذ محمد كرد علي بأرض الكنانة حيث أصدر مجلة (المقتبس) وفعل ذلك سليم الحموي وسليم عنجوري وتوفيق حامد واسكندر شلهوب الأبن وعبد القادر المغربي وغيرهم)[٣] .

ولعلّ رحيل هذه الصفوة من رواد الصحافة السورية إلى مصر بسبب ضيق الحرية الصحافية في بلدهم ، كان واحداً من الأسباب ألتي غذت الصحافة المصرية ، وأمدّتها

---

(١) ينظر : فنون الأدب المعاصر في سوريا / عمر الدقاق / ١٦ .

(٢) المرجع نفسه / ١٧ .

(٣) نفسه / ١٩.

بنسغ شديد من الأصالة والقوة .

❁ ❁ ❁

وإذا كان عامل الطباعة والصحافة قد لعب دوراً فاعلاً في حركة النهضة الأدبية في كل من مصر وسوريا ، فإنه لم يفعل الفعل نفسه في العراق : فعلى الرغم من أنّ الصحافة العربية في هذا القطر قد وجدت في وقت مبكر ، إذ أن (أول جريدة عراقية بالعربية وهي الزوراء صدرت عام ١٨٦٩ في زمن مِدحت باشا)[١] على الرغم من هذا الوقت المبكر ، إلّا أن صحيفة واحدة لا يُمكن أن تؤدي وظيفتها في حركة النهضة الأدبية والفكرية ، إذ أن الشعب في العراق لم يكن وقتئذ مُهْيأ لاستقبال الصحافة ، بسبب من كثرة مشاكلهم الاجتماعية والاقتصادية ، ولأطباق الجهل على الأغلبية العظمى من سكانه ، ومع هذا فإن جريدة الزوراء هذه كانت (تعتبر بحق الحجر الأساس في خلق الصحافة العراقية الحرة ، وكان العراق آنئذ محروماً من الصحافة)[٢] وتكمن أهمية هذه الصحيفة أنها ارتبطت بأول مطبعة تأسست في العراق ، وهي مطبعة الزُوراء ألتي جلبها الوالي مدحت باشا من فرنسا في السنة ألتي أسس فيها الزوراء نفسها (ثم أصدر العثمانيون بعد ذلك جريدة الموصل عام ١٨٨٥ واحتجبت عام ١٩١٤)[٣] .

ويبدو أن العثمانيين لم يرق لهم صدور الصحف بسبب من الدور التحرري يمكن أن تؤديه لشعوب الأمم ألتي كانت تقع تحت سيطرتها .

على أن تتابع صدور الصحف العربية في العراق ، قد أستمر بعد إعلان الدستور ، فقد صدرت جريدة بغداد عام ١٩٠٩ وترأس تحرير القسم العربي فيها الشاعر معروف الرصافي ، كما صدرت مجموعة من الصحف في السنة نفسها في بغداد ، وهي الرقيب وبين النهرين والإرشاد والانقلاب والتعاون والروضة والحقيقة وصدى بابل والزهور

---

(١) موجز تاريخ الصحافة في العراق : فائق بطي / ٣ .

(٢) الزوراء ـ نشوؤها وتطورها : منير بكر التكريتي .

(٣) موجز تاريخ الصحافة في العراق / ٤ .

والعراق والرشاد ، وفي عام ١٩١٠ صدرت صحف الرياض والظريف والفرات والرصافة وغيرها ، ثم صدرت في عام ١٩١١ (١٥) صحيفة وفي عام ١٩١٢ صدرت ست صحف .

وتتابع مع صدور الصحف صدور مجموعة (من المجلات الأدبية والاجتماعية والتاريخية والفكرية وفي مقدمتها مجلة لغة العرب لأنستاس ماري الكرملي وشمس المعارف لإبراهيم صالح شكر)[١] والواقع أن تأثير الصحف في هذه الفترة كان محدوداً لأسباب عديدة منها ما يتعلق بواقعها الاقتصادي والفني ، ومنها ما يتصل بالجمهور ألذي لم يكن وقتئذٍ يعي بالصحافة لجهله وبسبب مشاكله المختلفة الأخرى .

إلا أن تأثير الصحافة صار مجدياً ، منذ فترة الحكم الشعبي لأن (الصحف في هذه الفترة تميزت بنشر الوعي الوطني والقومي والفكري . ومن ألذين أسهموا في الكتابة ابراهيم صالح شكر وابراهيم حلمي العمر وأنستاس الكرملي ومعروف الرصافي وباقر الشبيبي وروفائيل بطي وعشرات من أدباء وكُتاب البلاد العربية)[٢] .

ويفهم من هذا أن فاعلية الصحافة في العراق لم تأخذ دورها وتؤدي وظيفتها الأدبية والفكرية ، إلا بعد فترة الحكم الشعبي وهيّ بلا ريب فترة متأخرة إذا قيست بمثيلاتها في مصر وسوريا ولبنان ، خصوصاً إذا علمنا أن الذين أسهمت أقلامهم في هذه الصحف كان معظمهم من الشعراء والأدباء والكُتاب .

ولعلّ ما كانت تقدمه الصحافة العربية في بعض الأقطار العربية وفي مصر على الخصوص من إسهام في النهضة الأدبية في العراق ، كان يفوق ما كانت تقدمه الصحافة العراقية بسبب نهضة الصحافة في هذه الأقطار كمّاً ونوعاً ، وبسبب الظروف المواتية ألتي رافقت مؤسسة الصحافة آنئذ ، إذ كانت مصر على الخصوص تحتضن الصحفيين العرب من كلّ قطر ، بسبب توفر الحرية فيها أكثر من أي قطر آخر ، وهذا ما حدا ببعضهم إلى أن يبعث بإنتاجه الأدبي إلى صحف مصر ألتي كانت تستقبل كتاباتهم ، في حين كانت

---

(١) المرجع السابق / ٦ـ٧ .

(٢) موجز تاريخ الصحافة في العراق / ١٢ .

صحف العراق آنئذ ، تضيق بأقلامهم إلى حد بعيد .

ومهما يكن من أمر عامل الصحافة العراقية ودورها في تعميم الثقافة ونشرها ، فإنها لم تقم بدورها الفاعل كما قامت في مصر وغيرها من الأقطار العربية ، ولكن تلك البذرة ألتي نمت نمواً بطيئاً وقتئذ ، قد صارت نبتاً غضاً فيما بعد ، وفتحت أذرعها لكل الواعين والمثقفين حين أُتيحت الظروف ألتي أسهمت في تطورها حتى صارت من أشد العوامل تأثيراً ، ويجدر بالملاحظة ، أنّ أهمية الصحافة ، لم تقف عندّ حدود واجبها السياسي والنضالي وحسب ، بل تعدّت ذلك إلى بحث الوعي الفكري واحتضانه الجانب الثقافي ، فتعهدّت الشعراء والأدباء بالعناية والرعاية وذلك بنشر إنتاجهم من الشعر والقصة والمقالة وغير ذلك مِمّا أسهم في حياة الأمّة الثقافية والأدبية ، إضافةً إلى ما ترعاه من مقالات سياسية واجتماعية وغيرها .

وعلى العموم ، فإنّ عنصر الصحافة كان واحداً من العوامل المؤثرة في نشاط الحركة الثقافية ، خصوصاً أن الذين أسهموا فيها كانوا يكتبون في كل ميدان ، فلم يقتصر الشاعر منهم على نظم القصائد ولا الناقد على توجيه مقالاته النقدية والأدبية ، بل كان الواحد منهم شاعراً وناقداً ومُفكراً ومُصلحاً اجتماعياً أو مُناضلاً سياسياً أو ثائراً دينياً .

كما يجدر بِالمُلاحظة أيضاً ، أن عنصر الصحافة كان يُجسد تطبيقاً لمفهوم الوحدة، إذ لم تقتصر الصحف المصرية أو السورية أو العراقية على نشر ما يصدر في أقطارها حسب ، فالصحفيون السوريون كانوا عنصراً فاعلاً في الصحافة المصرية فأديب أسحق وعبد الرحمن الكواكبي ومحمد كرد علي وغيرهم كانوا يُصدرون صحفهم في مصر ، وكانت الصحف المصرية تنشر إنتاج الشعراء والكُتاب العراقيّين والسوريين واللبنانيين ، **ولعلّ السبب في هذا أنمصر كانت منذ عهد محمد علي ألذي استقل بها عن العثمانيين** بعيدة عن الرقابة ألتي كانت مفروضة على الأقطار العربية الأخرى . ومن هنا تجد العشرات من الصحفيين والأدباء والشعراء والكُتاب ينزحون إلى أرض الكنانة ، ويُمارسون نشر انتاجهم بكل حرية ، بل لقد كان شعراء وأُدباء الأقطار العربية المختلفة يبعثون بإنتاجهم الأدبي إلى الصحف المصرية ، من ذلك ما كان ينشر للرصافي والزهاوي ، أو ما كان

ينشره الشاعر العراقي عبد المحسن الكاظمي في تلك الصحف ، ألتي ما أن تصل إلى العراق حتى يتلقفها القُراء ، ويقبلون على قراءتها .

ولعلّ من المفيد أن ننوه بِما كان يُطبع من دواوين وكتب للعراقيين والسوريين في مطابع مصر ، حيث كانت ظروف الطبع في أرض الكنانة أفضل مِمّا كانت عليه في الأقطار العربية الأخرى .

۞ ۞ ۞

إنّ العوامل ألتي ذكرت ، والتي كان تأثيرها مباشراً في نهضة الحياة الأدبية منذ نهاية القرن التاسع عشر ، لم تقتصر على ما ذكرنا وحسب ، فقد كانت هناك عوامل أُخرى لا تقل أهمية عنها ، ومنها اليقظة السياسية والوثبة الدينية . فقد تأثر مجموعة من شباب الوطن العربي بالثورات السياسية ألتي تفجرّت في أوربا ، وسلكت في دعوتها منهجاً قومياً يقوم على الاعتداد بالمواطنة الصحيحة ، وقد كان معظم القائمين على الدعوة القومية العربية شباب عنوا بالأدب واتصلوا بالمبادئ الحرة ، والأفكار الجديدة . وفي دعواتهم نادوا بحرية الفكر ، وطالبوا بوحدة الأمة ، وبشروا بسمو المبادئ ، فغرسوا في دعوتهم مبادئ الحرية ودعواتها الإنسانية . وكانوا يعلنون عن ذلك كله في ما يصدرونه من نشرات أو كراريس صغيرة ، وقد الْتأمت تلك المحاولات في جمعيات سرية تدعو إلى تحرير أقطار الأمّة العربية وحريتها ووحدتها . ومن تلك الجمعيات الجمعية القحطانية وجمعية العهد وجمعية العربية الفتاة والمنتدى الأدبي وغيرها.

أمّا العامل الثاني فكان يتمثل في اليقظة الدينية ألتي تولى مبدئها جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده وغيرهما ، كما يتمثل في دعوة محمه بن عبد الوهاب .

ويقوم تأثير هذا العمل على الدعوة إلى حرية الإنسان وتحرير عقله من القيود ألتي وقفت بينه وبين انطلاقه ، وحريته في التفكير وفي الفعل ، كما يقوم على تخليص الدين الإسلامي وتعاليمه مِمّا علّق بها من شوائب . ومعنى هذا أن اليقظة الدينية هذه كانت تحاول الربط بين تحرر الأفكار وتحرير الأدب والشعر أيضاً ، لما لهذه النشاطات الفكرية من صلة بتحرير العقل الذي يتوقف عليه تحرير النشاط الإنساني.ودليل ذلك هو أن ما

تحرر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وما بعده، قد شمل الحياة العربية كُلها، سواء منها النشاط الفكري والأدبي أو النشاط الديني والقومي، لأن هذه النشاطات كانت ترتبط بخيط دقيق واحد، هو خيط الحياة الإنسانية العربية، فحين خفتت جذوة هذه الحياة بفعل الظروف الصعبة ألتي ألمّت بالأمة العربية منذ احتلال بغداد وما بعد ذلك بِعدّة قرون، ضعف معها إحساس الإنسان واضطرب تفكيره ووهنت مشاعره. وحين بدأ يستيقظ في القرن التاسع عشر على أثر اتصاله بِما كان يجري في العالم الأوربي وفي غيره، كان كل نشاط يتصل به ويتململ في ظل مُتغيرات ذلك القرن يشكل وحدة واحدة لا تتجزأ، فإذا بنا أمام تحرك ديني يُحاول أن يُزعزع الأرض من تحت أولئك ألذين أحالوا الدين وسيلة لحجر عقول الناس وكسب تأييدهم يقيم الدنيا ويقعدها على العثمانيين ألذين جعلوا من أصحاب الطرق ودعاة التصوف ظلاً لهم، وإذا به يرى من الحركة محمد بن عبد الوهاب خطراً يتهدد كيانه ويُهدد مصيره.

وقد توافق ذلك ـ زمنياً ـ مع دعوة التحرر الديني ألتي حملّ لواءها جمال الدين الأفغاني وتلاميذه من أمثال محمد عبده وغيره. كما توافق أيضاً مع دعوة عبد الرحمن الكواكبي في سوريا. وكانت هناك أيضاً يقظة قوية متأثرة بالدعوات القومية ألتي اشتعل أوارها في أوربا، ويتأثر دعاتها من حملة الأفكار الحرة والأقلام الجريئة ألذين درسوا أو عاشوا ردحاً من الزمن في أوربا. وقرأوا وتأثروا بأفكار الثورة الفرنسية ومبادئها، كما تأثروا بآراء المفكرين الأتراك ألذين دعوا إلى مثل هذه الدعوات أيضاً. فإذا بتلك الروافد وعلى اختلاف مبادئها وتنوع روافدها تنتهي إلى مصب واحد، وإذا بِأفكار الأفغاني ومحمد عبده تتفق مع مبادئ محمد بن عبدالوهاب من حيث المبدأ على الأقل. وأقصد أنها تدعوان إلى ثورة على الواقع الديني المتجمد، وإذا بهذا كله يتفق مع تحرر الإنسان وأفكاره في دعوة الكواكبي وأبي الثناء الألوسي ومحمد شكري الألوسي.

وهكذا وعلى غير موعد أو أتفاق، تفوق الأمة من الغفوة، وتلقي عن نفسها أكفان الموت ألتي كادت تطيح بها، ويستيقظ في آنٍ واحد تقريباً، المصلح الديني والثائر القومي والمفكر الحر، كما يستيقظ معهم الشاعر والكاتب، حتى ليبدو أن هناك أتفاقاً

بين هذه العناصر المختلفة ، والحالة أن هذه اليقظة قد اتفقت عناصرها بفعل الرياح الجديدة ، ألتي هبت من العالم الأوربي المتغير ، وبفعل ذلكتأثر بهذه الرياح ، مجموعة من الأدباء والمفكرين والمجتهدين ، قاموا قومّة واحدة ، حيث تيقظ في نفوسهم شعور متجدد وحماس شديد وتفكير جديد ، ولم تنفع كل أساليب الحكم القائم آنئذ في صد الريح العاتية ، وإيقاف الثورة الثائرة العارمة ، فكانت محاولة البارودي في مجال الشعر تمثل خلاصة ما انتهت إليه محاولات مجموعة من الشعراء في العراق وسوريا ومصر ، لم تستطع أن تنتشل الشعر من واقعه الفاسد ، لكن الذي أستطاع ذلك ، هو هذا الشاعر الذي أشرنا إليه ، بعد أن اجتمعت في شخصه وفي فنه قدرات لم تجتمع لدى أحد من أبناء جيله ، وبذلك يكون البارودي رائداً حقاً للشعر الحديث .

(مراجع التمهيد)

تاريخ آداب اللغة العربية / جرجي زيدان	مصر ١٩١١
موجز تاريخ الصحافة في العراق / فائق بطي	بغداد ١٩٦١
فنون الأدب المعاصر في سوريا / عمر الدقاق	دمشق ١٩٧١
في الأدب الحديث ج ١ ـ ٢/ عمر الدسوقي	بيروت ١٩٦٦

البابُ الأوّلُ

الشعر العربي الحديث

الدكتور سالم الحمداني

(الفصل الأول)

الشعر العراقي في القرن التاسع عشر

كانت حالة العراق في القرن التاسع عشر امتداداً للقرون المختلفة منذ احتلال بغداد (٦٥٦هـ). وذلك لأسباب يتصل بعضها بوقوعه تحت الصراع التركي الفارسي ، وللوهن الذي أصيب به خلال تلك القرون ألتي تختلف فيها سياسياً واجتماعياً وفكرياً ، وربما كان للروح القبليّة ، وتحكم العادات والقيم العشائرية أثره في هذا التخلف . كما أن سوء الإدارة ألتي تحكمت في ولاياته المختلفة على عهد الأتراك ، كان أشد الأسباب ألتي انعكست آثارها في تأخره ، وهذا التأخر قد عطل حياة العراق عن حركة التطور ، وضعف نبض قلبه كان يخفق بالحيوية من قبل تلك القرون وإذا كانت ثمة ظروف قد ساعدت على يقظة بعض الأقطار العربية ، كمصر ولبنان وسوريا ، قبل العراق ، فإن هذا الأخير ظل يعاني من التخلف ألذي ألمحنا أليه ، بسبب احتفاظ الأتراك بالسيطرة عليه أولاً ، ثم وقوعه في براثن الاحتلال البريطاني بعدَ ذلك . فظل العراق يعاني من سيطرة الحكم الأجنبي ، وحرم من التمتع بحريته وخيرات أرضه ، حتى بعدَ إعلان الحكم الملكي ، إذ ارتبط بالعديد من المُعاهدات مع الانكليز ، والتي قيدت حريته وجعلته يسير في ركاب غيره .

وإذا جاز لنا أن نوّضح أبعاد هذه الصورة المختلفة . فإن صورة المجتمع العراقي تُمثل أول هذه الأبعاد .

٥ ۞ ۞ ۞

فقد كان العراق مُقسماً إلى ثلاث ولايات هي ولاية بغداد وولاية الموصل ، وولاية البصرة ، وكان حُكام هذه الولايات أتراكاً ، عدا فترة المماليك القصيرة . وكانت الولاية تتركز بيد الوالي ومجموعة من الموظفين ، ومعظمهم من الأتراك أو من الأسر الموسرة ألتي كانت تربطها بالوالي علاقة طيبة . ولم تكن علاقة الناس به كذلك ، ولا كانت كذلك مع معظم الموظفين في الولاية .

وأشد مظاهر التفسخ في الولايات العراقية ، شيوع الرشوة ، إذ كانت أعلى المناصب والوظائف عرضة للشراء ، ومن ضمنها الولاية نفسها ، وكان هذا يستدعي صراعاً على السلطة ، فتشتري ذمم الناس وضمائرهم بِالأموال ، ألتي تجبى ـ باسم الضرائب والهدايا ألتي تُجمع ، وتُساعد الوالي على الاحتفاظ بمنصبه .

وقد أدّى هذا إلى شكوى الناس وتذمرهم . وكان الصراع على السلطة يؤدي إلى الفوضى والسلب والنهب والقتل .

وكان للوالي مساعدون إداريون ، أمثال الكتخدا والدفتر دار والقاضي ولخازندار ، ويُنضم اليهم موظفون أقل شأناً يساعدونهم في أمور إدارتهم ولم تكن هذه الوظائف ـ حتى الصغيرة منها ـ لتتم لأصحابها إلاّ بالتزلف والمحسوبية ودفع الرشوة مِمّا ينتهي إلى صراع ينسحب أثره على الناس . ولعلّ من مظاهره شيوع حالة البؤس والشكوى والأنين ألتي كانت تبدو في قصائد الشعراء .

وعلى الرغم من تحقق هذه الصورة السيئة ، فقد ظهر بعض الولاة في العراق من الذين تركوا آثاراً طيبة خلال فترة ولايتهم ، من أمثال سليمان باشا الذي تولى الحكم ما بين (١٨٠٨ـ١٨١٦) فقد امتاز حكمه (ببعض الإصلاحات) إذ منع عماله من قبول الهدايا والرشوة ... ومنع التعذيب ومصادرة الأموال وألغى بعض الضرائب ... كما قرّب العُلماء وأكرمهم وأنشأ بعض المدارس وشيّد المساجد)[1] .

ورُبما كانت هذه الإصلاحات سبباً في عزله وقتله .

---

(١) ينظر : الشعر العراقي في القرن التاسع عشر / يوسف عز الدين / ١٣

ومن الولاة ألذين يذكرهم العراق بالإصلاح ، داود باشا ، ألذي شيّد الأسواق والخانات وحفر الأنهار وبنى المدارس والمساجد ، وعني بِالعُلماء والأدباء والشعراء وقد كان هو نفسه عالماً فيما يُقال . ولم يكن مصيره أفضل من مصير سلفه للأسباب نفسها .

أمّا مدحة باشا ألذي تسلم ولاية بغداد عام (١٨٦٩) فقد أمتاز عصره بحركة عمرانية وتجارية وصناعية ، وشجّع الحركة الفكرية بإنشائه جريدة الزوراء ألتي أخذت تنشر الأخبار المحلية والعالمية ، وتطلع الناس على ما يجرى في العالم المتمدين . كما امتاز عهده بإنشاء مجلس الشورى ألذي أخذ ينقد الموظفين ، وكذلك قضى على قُطاع الطرق واللصوص . فشاع الهدوء في الولاية وتقدمت الزراعة ، وتطور الاقتصاد ، فازدادّت بذلك واردات الولاية ومن أهم إصلاحاته ، توطين العشائر وتمليكها الأراضي مِمّا أشاع الهدوء والاستقرار .

يُضاف إلى هذا تأسيسه معملاً للنسيج ، ومده لخط الترام بين بغداد والكاظمية ، وبناؤه للمدارس الثانوية ، وتأسيسه لِمعمل النفط في بعقوبة ، كما سيّر البواخر في خليج البصرة والبحر العربي لِتصل إلى الأستانة ، بالإضافة إلى إصلاحاته العسكرية والعمرانية الأخرى(١) .

ولم يكن مصير هذا الوالي المُصلح أحسن من مصير سلفيه سُليمان وداود فقد عزلته الدولة ، وقامت بطمس معالم إصلاحاته خوفاً من تنبه الناس فيما يُقال .

وهكذا لم تكن الإصلاحات تظهر في الولايات العراقية حتى تبادر الدولة إلى إيقافها ، وطمس معالمها . لذلك فإنّ الكثير من مظاهرها ألتي تحققت على أيدي المصلحين ، كانت تؤول إلى الخراب .

✡ ✡ ✡

ولم تكن الحياة الثقافية أحسن حالاً من الصورة الاجتماعية ، فقد انحصر العلم في المساجد وفي المُدن ذات الطابع الديني كبغداد والحلة والموصل والنجف والبصرة .

---

(١) ينظر المرجع السابق / ١٧ .

وكانت أساليب الدراسة عميقة ، ومناهجها مختلفة . وموضوعاتها محصورة بالعلوم الدينية واللغوية والنحوية وحسب . ولذلك خلت من عنصر الابتكار ، ولم يتحقق بما تم لها ، عنصر الأصالة والأبداع والتجديد ، إذ كان الطالب يدرس النحو والصرف والمعاني والبديع والبيان والفقه ، فيحفظ متن الأجرومية وألفية أبن مالك ومغني اللبيب ويدرس التفتا زاني .

وكان الطلاب يتلقون علومهم على من يتخصص بهذه العلوم أو ببعضها ، ولم تكن الدراسة لتخلو من المناقشة والمحاورة ، ولكنها كانت تعتمد التحفيظ والتلقين في الأغلب الأعم . ولعلّ من أسباب التخلف ، أنّ ولاية العراق كانت في نهاية القرن التاسع عشر ، تحت الحكم التركي ، وكانت صلتها ضعيفة أو معدومة بالولايات التركية الأخرى ، كما كانت علاقتها بالأقطار الأوربية ألتي قطعت أشواطاً بعيدة في العلم والمعرفة والأدب ، معدومة أيضاً ، مِمّا حرم أهلها من كل جديد ونافع . كما أن وسائل نشر العلم وذيوعه كالطباعة والصحافة ، كانت شبه معدومة ، فلم يكن العراقيون يقفون على أسباب النهضة العلمية والفكرية والأدبية ألتي كانت تجري في العالم الأوربي ، بل حتى ما كان يتحقق منه في الأقطار العربية الأخرى كمصر ولبنان وسوريا إلا القليل النادر .

وما يهمنا من هذا هو الشاعر وموقفه في هذه الصورة ، وعطاؤه من خلالها ، لقد كانت شخصية الشاعر موزعة ما بين الوالي والأسر الموسرة ألتي كانت ترعاه وتقدم له ما يُعينه على تجاوز محنة البؤس والشقاء والحرمان . لكن هذه الصلة قد أساءت إليه إساءة كبيرة ، وقتلت عطاءه حين وقف يتزلف إلى الوالي ويتقرب من الأغنياء طلباً للعطاء . ولذلك وجدنا معظم الشعراء يلجأون إلى الولاة ، ومن يدور في فلكهم من العوائل الموسرة ، ألتي كانت تعنى بهم ، وتغدق على البارزين منهم العطاء . فالشاعر عبد الغفار الأخرس كان على صلة وطيدة بِآل النقيب في بغداد ، والشاعر حيدر الحلي يرتبط بآل قزوين في الحلة وآل كبة في بغداد ، ويتجه الشاعر جعفر الحلي بمدحه إلى آل كاشف الغطاء في النجف وآل قزوين في الحلة ، وإلى آل الرشيد في حائل وأُمراء المحمرة في

كثير من قصائده .

بينما يتجه الشاعر صالح الكواز إلى آل قزوين وآل كبة في مدائحه[١] .

ولقد سبقت الإشارة إلى أنّ بعض الولاة ، أمثال داود باشا في بغداد ويحيى باشا الجليلي في الموصل ، قد قربوا اليهم الشعراء ، وأجروا لهم العطاء ، حتى وجدنا شاعر الموصل عبد الباقي العمري ينظم ديواناً كاملاً هو (نزهة الدنيا) بحق الوالي يحيى باشا الجليلي ، كما مدح داود باشا والي بغداد أيضاً ، وحين قرّب هذا الوالي الشاعر عثمان بن سند ، مدحه الشاعر وألف بحقه كتاباً أسماه (مطالع السعود في طيب أخبار الوالي داود) كما قرّب هذا الوالي الشاعر صالح التميمي .

وكان حصيلة هذه الصلة في معظم الأحيان ، تسجيل مآثر الولاة بالمدائح التي لا تطابق الحقائق . ولقد كانت صلة الشاعر بالوالي تمثل صلة (الأدنى بالأعلى) إذ كان الشاعر يُستغل لِمُفاكهة الوالي وصحبه ومنادمته وإدخال السرور إلى نفسه[٢] .

وكان هذا يسيء إلى موقفه ويقدح في كرامته ويغض من شأنه ويكشف عن زيف فنه وضعف موقعه في مجتمعه ، إذ كان يجب أنينأى عن كل ما يحط من وظيفته الأدبية والفنية .

ومن هنا فقد شاعر القرن التاسع عشر ، الصلة بينه وبين جمهور يتذوق شعره إذ صار شعره يدور في فلك السلطان والوالي ، كما يجوب أحياناً قصور الأغنياء أو بيوت السراة ، مع أن معظم هؤلاء وفي مقدمتهم السلاطين والولاة لم يفهموا الشعر ولم يتذوقوه . وهذه الصورة تبيح لنا القول ، بأن الشعر كان وسيلة للاستجداء والتزلف والنفاق .

وقد أدّى هذا إلى أن يفقد الشعر العربي في القرن التاسع عشر هويته العربية ويستدل على هذا ، بالموقف المزري للشاعر عبد الباقي العمري حين مدح الوالي علي رضا باشا

---

(١) ينظر ديوان جعفر الحلي / ١٩ .

(٢) ينظر : نزهة الدنيا لعبد الباقي العمري ، ونهضة العراق الأدبية لمحمد مهدي البصير والبابليات لمحمد علي اليعقوبي .

لِفتكه بقبائل كعب العربية بما يجعل هذا الانتصار أعظم من يوم ذي قار ، ولا يكتفي هذا الشاعر العربي بهذا الغض من قيمة قومه العرب ، فيعمد إلى إهدار كرامته حين يتمنى أن يُقبل يد هذا الوالي الظالم فيقول :

من لي بتقبيل كف صوب عارضها   يزري بواكف صوب العارض الهطل

ويمعن الشاعر عبد الغفار الأخرس بإذلال نفسه حين يتمنى عودة الوالي داود باشا لِيُقبل قدميه فيقول :

فألثم أقدام الوزير ألتي لها   إلى غاية الغايات ممشى ومهيع

وهذا قدح بِمُصداقية تجربته أيضاً . ودليل انحطاط صورة الشاعر وفنه . كما أنها دليل على حالة الانفصام ألتي كانت تسود علاقة الشاعر بمجتمعه وحكامه[1] .

الشعر وموضوعاته :

خلصنا في الصفحات الماضية إلى أن شاعر القرن التاسع عشر قد فقد خصوصيته ألتي ميزته من غيره من الناس أو كاد ، وذلك حين فقد انتماءه للفن ، وإحساسه بمن حوله من الناس ، وصدقه في تجربته . وبذلك فقدّ شعره ووظيفته الإنسانية ، حين تجردث من هذه المضامين .

وقد أسلمته هذه الحالة إلى الاتكاء على الموضوعات التقليدية ألتي ورثها عن الشاعر القديم ، لكنه أساء استخدامها حين هبط بها شكلاً ومضموناً . ولو أستطاع أن يجاري شعرنا العربي القديم كما فعل البارودي لهان الأمر ، لكنه راح يجري وراء شعر فترة الانكسار الحضاري فيُقلدها ويسيء التقليد ، ويجري وراء مضامينها فتعجزه القدرة ، ويحاول أن يصل شأوها فلا يستطيع . وبذلك كان هبوطه بالشعر أشد من شعر فترة الانكسار الحضاري نفسها .

---

(١) ينظر : تطور الشعر العربي الحديث في العراق ـ علي عباس علوان / ١٧ .

ومن هنا قيّد نفسه بالموضوعات التقليدية ، من مديح ورثاء وغزل ووصف ، وحين حاول أن يُعبر عن حياة العصر في الموضوعات السياسية والاجتماعية ، وفي بعض القصائد القومية خانته القدرة ، إلا في القلة القليلة من الشعراء الذي تركوا قصائد نادرة فيها ملامح فنية أو شعورية ، تجاوزت مستوى قصائد العصر ، ولو كتب لها أن تشق طريقها ظاهرة مُتميزة لشفعت للعصر ولعطائه الفني .

يُضاف إلى هذا القصائد الإخوانية ، ألتي شكلت ظاهرة سيئة لشعر العصر .

ويحتل المديح مكان الصدارة في شعر القرن التاسع عشر ، لِصق الشاعر فيه وصدق فنه ، وتعدد معانيه ، وسمو أفكاره ، فهذه كلها تكاد تكون سلبيّة كلها ، ولكن لامتداد مساحته على من قيلت فيهم قصائد المدح ، فمن مدح السلطان إلى مدح الوالي فمدح (الرسول صل الله عليه وسلم وآل بيته) ثم مدح الموظفين .

أما مدح السلطان في هذا القرن ، فقد كان طريقاً للزلفى وكسب المغانم الشخصية ، لذلك لم يَسمُ إلى منزلة فنية عالية . وكان يخلو من جمال الأداء وروعة التعبير ، ومن العواطف الجياشة والأحاسيس الفياضة[1] .

ولعلّ السبب في ذلك هو خلوه من المشاركة الوجدانية ، ومن صدق الموقف الشعوري ، لأن الدافع فيه كان المصلحة المتبادلة بين الشاعر وممدوحه .

ومن هنا فقد أضفى الشاعر على ممدوحه صفات (خليفة الرحمن أو (خليفة رسول الله).

فهذا هو عبد الغفار الأخرس يقول لممدوحه السلطان عبد العزيز :

خليفة الله في الأقطار محترم إنّ العزيز عزيزٌ حيثمَا كان

أما السلطان محمود خان فهو عند عبد الباقي العمري (حامي حوزة الدين وظل الله على الأرض ومجدد الإسلام ومهدي العصر :

(١) ينظر: الشعر العراقي أهدافه وخصائصه في القرن التاسع عشر / ١٩ ـ ٣١ .

مُجدِد هذا الدين مهدي عصرِهِ بِصولتِهِ قد مَهَد السَهل والوعرا
حِمَة بِيضَة الإسلام أحضان رفعةٍ فلم تخش مادامت بأحضانه كسرا

ويبدو أن شاعر القرن التاسع عشر قد أتكأ على الإسلام في مدائحه السُلطانية ، لأن هؤلاء السلاطين لم يكونوا عرباً ، كما أن الإسلام كان وسيلة المادح للوصول إلى الممدوح الذي يجعله هو الآخر سبباً لِتأكيد أواصر الوحدة بين المسلمين .

وهكذا راح الشاعر عبد المحسن الخضري يضفي على ممدوحة السلطان عبد الحميد كل الصفات ألتي تُعجب ممدوحه فيقول له :

أمُمَنع الإسلام ضِلّة غاشمٍ وحَفِيظ دِين الله أن يتشعبا
شُكراً لِنعمَتك ألتي أسدّيتها فبَررتَ فِيها المُصطَفى والمُجتبى

ولم يقف الشعراء عند حدود مدح السلطان ، بل تجاوزوهم إلى من له صلة بهم كأولادهم وإخوانهم وأحفادهم .

ومن أكثر المعاني وروداً في مدائح السُلطان ، تلك ألتي تتصل بالجهاد ضد الأوربيين الذين حاربوا الدولة العُثمانية ، أو ألتي تهصل بالفتن الداخلية ، ومنها ما تعلق بِمُقاومة العُثمانيين لِلحركة الوهابية .

وفي هذه المدائح صار الشعراء ظلاً للسلاطين ولسان حالهم ، فيهم يعادون من يعاديهم ويفرحون بانتصاراتهم ، حتى لوكان أولئك الخصوم عرباً يُدافعون عن حقوقهم ، ويُقاومون ظلم السُلطان . ولقد سبق أن أشرنا إلى تهنئة عبد الغفار الأخرس وعبد الباقي العُمري للسلطان ولواليه علي رضا باشا ، حين قضى على ثورة العرب في منطقة المُحمرة ، وكذلك فعل الشاعر صالح التميمي حين نكل السُلطان بإحدى القبائل العربية فقال :

قبَائِل لم تجنح إلى السلم عادة فألحقتها (طسماً) و(عاداً) و(جرهما)
وياطالما زاغت عتواً ومِن يَزغ فليس له إلا الحُسام مُقوما

من هنا فإنّ الدارس لهذه المدائح ، لا يسعه إلاّ أن يشك في صدق أصحابها فناً

وشعوراً ، وقد كان للعديد من الولاة نصيبٌ وافر من هذه المدائح ، كداود باشا ألذي مدحه عبد الغفار الأخرس وصالح التميمي وعبد الباقي العمري وعثمان بن سند .

وقد تميزت مدائح الشعراء للولاة الذين قاموا بالإصلاحات بذكر أعمالهم الإصلاحية ، والاعتراف بإكرامهم العلماء وتقريبهم الأدباء ورعايتهم للبلاد ، ولكن تلك المدائح كانت مشحونة بالذل والصَغار ، لأن الشعراء كانوا يغمضون أعينهم عن الجوانب السلبية لأولئك الولاة ويتجاوزونها في مدائحهم ، طمعاً في مغنم ، أو وصولاً إلى جاه .

وعلى هذا قامت مدائح الشعراء للعديد من الولاة أمثال عاكف باشا وعلي رضا باشا وسّري باشا ومحمد نجيب باشا ومحمد رشيد باشا ونامق باشا ويحيى باشا وغيرهم[(١)] .

ولقد سبق أن أشرنا إلى ظاهرة من أسوأ ظواهر الصلة بين الشعراء والولاة ، وهي ألتي تعكس حالة التدني ألتي أُصيب بها الشاعر هذا القرن ، إذ كان يعد نفسه نديماً للوالي فيؤنسه ويحقق بمنادمته له مفاكهة وانبساطاً ، وهكذا هو أشد أنواع الهبوط بالفن الشعري .

ولم تختلف الصلة ألتي كانت تربط الشاعر بالسلطان عن الصلة ألتي ربطته بالوالي ، لأن الهدف في الحالين واحد ، ولذلك فإنّ أعداءَ الوالي هم أعداء الشعراء ، بل هم أعداء الله وأعداء الدين . فالوهابيون في نظر الشعراء أعداء الإسلام ، والقبائل العربية الثائرة هم الخوارج ، وكذلك من أعداء الله وأعداء الإسلام ، الروس واليونانيون ، وكل من تسول له نفسه إعلان الحرب أو العصيان على السُلطان والتمرد على الوالي ، ولذلك أستوى لدى شاعر القرن التاسع عشر العرب والأكراد والروس واليونانيون .

ومدح شاعر هذا القرن ، الموظفين أيضاً ، لِما كان في موقعهم من تأثير في العطاء ، أو تقريب إلى والٍ أو سُلطان . ومن هؤلاء (الكتخدا والدفتردار). وراح الشعراء يمدحونهم ويتوسلون إليهم في طلب الحاجة . فقد استرضى عبد الباقي العمري الدفتردار ، عندما لم يكترث له وأهمل شأنه ، ومنعه من مزاولة وظيفته ، فنظم هذين البيتين قائلاً :

أنا سيف جردتني من قرابي ... بيدٍ قد توقفت عن ضِرابي

---

(١) ينظر: المرجع السابق / ١٩ / ٥٨.

فأعدني إلى قرابي وإلا هزني هزة لِتعرف ما بي

(وتقول الرواية أن الدفتردار أهتم بأمره ودقق بهِ وترك له التصرف بأمر وظيفته)[(١)] وقد امتدّت مدائح الشعراء إلى صغار الموظفين الذين كانوا يتعمدون إهمالهم سعياً إلى مدحهم والتقرب إليهم .

وهكذا تدنى شاعر القرن التاسع عشر إلى الحضيض ليفقد ما تبقى له من كرامته ، ولذلك هان عليه فنه أيضاً ، ووصل إلى ما وصل اليهِ .

ومن المدح ، مدح الرسول محمد صلوات الله عليه وسلم ، ومدح آل بيته أيضاً .

وقد تميز قسم منه بِصدق الموقف وحرارة العاطفة ، لكن مُعظمه ظلّ محتفظاً بضعفه الفني ، إذ لاذ بِمعاني القُدماء ، وسلك أساليبهم ، وعول على الكثير من أفكارهم . وفي المدائح النبوية ، تغنى الشعراء (بمزايا الرسول الحميدة وأخلاقه السامية حتى بلغ بِهم حد السخف فوصفوا له المُعجزات والخرافات ألتي يبرأ الدين والرسول منها ، وبالرغم من صدق العاطفة .... فقد كان جله ركيك العبارة ، ضعيف البناء)[(٢)] .

ومن أشد الظواهر الفنية في مدائح الرسول صلى الله عليه وسلم ، مُعارضة شعراء القرن التاسع عشر للمدائح النبوية ، ألتي تغنى بها أصحابها بالرسول الأعظم ، وخصوصاً مدائح البوصيري : الهمزية واللامية والبردة ، فقد خمسها الشعراء وشطروها ، ومدحوا من قام بالتخميس والتشطير ، وما ذلك إلا لِما تتميز به من صدق أصحابها وعمق تجاربهم وحرارة عواطفهم ، وهو أمر مقبول من حيث المبدأ ، ولكن الذي نرفضه هو أن شعراء ذلك القرن قد هبطوا في تقليدهم لها هبوطاً شديداً من الناحية الفنية على الخصوص ، لأن قدراتهم لم تسعفهم على أن يصلوا مستواها أو يتفوقوا عليها ،

ومن القصائد ألتي خمست أيضاً ، كافية أبن الفارض ، وقد خَمّسها عبد الباقي العمري فقال :

---

(١) المرجع السابق / ٦٣ .

(٢) نفسه / ٧٧ . ورسالة الماجستير (عبد الباقي العمري ـ حياته وأدبه) لسالم الحمداني .

قد توحدت في عُلاكا وتفرّدت في بديع حُلاكا
فبهذا وذا على من سواكا (ته دِلالاً فأنت أهل لِذاكا
وتحكم فالحسن قد أعطاكا)

وقد خمس محمد سعيد السويدي وعلي الألوسي وعلي السويدي لامية البوصيري، وخمس همزيته عبد الباقي العمري بقوله:

لعلا الرسل من عُلاك انطواء وأولوُ العزمِ تحت شأواك جاؤا
ولِمرقاك دانت الأصفِياء (كيف ترقى رُقِيَك الأنبياء
يا سماء ما طاولتها سماء)

وخمسها كذلك عثمان بك الجليلي.

وكان للبردة نصيبٌ وافر في شِعر شُعراء ذلك القرن، فقد شطرها عبد الوهاب النقشبندي ومحمد سعيد السويدي.

وفيما عدا التخميس والتشطير، فقد استشف العديد من الشعراء، من مدائح البوصيري روحها ومعانيها، فنظموا مدائحهم النبوية، ولا يستطيع المجال هنا لِذر تِلك القصائد لِكثرتها كثرة مُفرطة.

ويبدو أن الشعراء قد أيقنوا أنهم في مدائِحهم تلك، كانوا يتقربون من شخصه الكريم فكانت واسطة يتقربون بها إلى الله ويطلبون بوساطتها الشفاعة من رسوله الكريم، ولقد انحصرت تلك المدائح في مجموعة من المعاني أخذها شاعر عن شاعر ويتصل مُعظمها بشخصه الكريم، في أخلاقه ومثله وصِفاته ومعجزاته وما حققه للإسلام وجاءت تلك المدائح تعليلاً لما سبقها في المعاني والأفكار والصور والأساليب والبناء في المطلع وفي غير المطلع.

أما مدائح آل البيتومراثيهم، فقد اختصت بآل الرسول صلوات الله عليهم، وتركز في قصة استشهاد الحسين في معركة الطف، وما صاحبها من صور المآسي والآلام ألتي زاد عليها الشعراء وبالغ فيها المؤرخون، بحيث أصبح لها طابِعها المُتميز، بِما يُثير

العواطف ويُعمق المشاعر .

وقد برز في هذا شعراء كُثر أمثال حيدر الحلي وجعفر الحلي والقزويني والتميمي والطباطبائيوالخضري وأبن كمونة . وقد ترجم (محمد علي اليعقوبي لأكثر من ثلاثين شاعراً ، ولو أضفنا إليهم شعراء النجف وكربلاء والكاظمية وبغداد لفاق العدد مِئات الشعراء)[1] يُضاف إليهم عبد الباقي العمري وعبد الغفار الأخرس ومحمد شيت الجومرد والعشاري ، أما تقرباً إلى الله أو طلباً لشفاعة رسوله صلى الله عليه وسلم أو تنفيساً عن الآلام .

ويقف حيدر الحلي في مقدمة ألذين مدحوا آل البيت ، وامتاز مدحه بتدفق العاطفة وعمق الشعور وصدق التجربة ، ولاميته ألتي مدح فيها الحسين وآل بيته ، تعد من غرر القصائد وفيها يقول :

أُسرة الهيجاء أتراب الظبا ... حلفاء السمر سحباً واعتقالا
فهم الأطواد حلماً وحجاً ... والظبا والأسد غرباً وصيالا
أن دعوا خفوا إلى داعي الوغى ... وإذا النادي احتبى كانوا ثقالا
فأبوا إلا اتصالأبالظبا ... وعن الضيم من الروح انفصالا
ارخصوها للعوالي مهجاً ... قد شراها منهم الله تعالى

والقصيدة طويلة ، تحتشد بمعاني الشجاعة والبطولة والعزة والكرم ، وتصف مواقف الحسين وصحبه في معركة الطف ألتي أبلوا فيها ضروباً من البسالة ألتي أحتفظ بها التاريخ الأدبي والسياسي بالخلود .

ويليه في هذا الرثاء ، الشاعر جعفر الحلي ، ألذي فاض شعره بالعواطف السامية ، والمشاعر الدافقة ، ولكنه لم يخرج عن المعاني ألتي أشرنا أليها .

---

(١) الشعر العراقي / ٩٦.

ويُضاف أليها ما يتصل بآل الرسول من كرم المحتد وأصالة النسب وروعة الخلق والصبر على المكاره والتجلد في المواقف الصعبة .

ولقد تميّزت مدائح آل البيت ومراثيهم بِبُعد الخيال ألذي أثاره وقوع الحسين شهيداً وما آل أليه صحبه من النساء والرجال بعدّ استشهاده ، وما حلّ بِهم مِن مَصائِب ومِحن .

وقد تحدث الشعراء في مدائحهم عنْ استشهاد الأمام علي والحسين ، ونعتوهما بأفضل النعوت ، ووصفوهما بما يحل عنه الوصف ، حتى ليمكن القول أن كثرة كاثرة منه قد أساءت إلى الذين قيلت فيهم تلك الأوصاف ، لأنها قد تجاوزت حدود صفات البشر . ومهما يكن من أمر هذا المدح . وما يتصل به من رثاء . فإنه يعد سجلاً حافلاً يزخر بصور العظمة والكبرياء ، ألتي توافر عليها الأمام علي وأولاده وصحبه ، كما أن الشعر على الخصوص صار وثيقة تاريخية لا يُمكن الاستغناء عنها بِحالٍ مِن الأحوال .

✿ ✿ ✿

أمّا الشعر الصوفي فقد أتصل بِالطرق الصوفية المعروفة في العراق وهي ثلاثة :

الطريقة الرفاعية ألتي ينتسب أصحابها إلى الشيخ أحمد الرفاعي ، والطريقة القادرية ألتي ينتسب مريدوها إلى الشيخ عبد القادر الكيلاني ، ثم الطريقة النقشبندية ألتي وطد نفوذها في العراق الشيخ خالد النقشبندي .

وعلى الرغم من أن الشعر الصوفي في حقيقته يتصل بجوهر العقيدة الإسلامية ـ كما كان من قبل ـ إلا أن شاعر القرن التاسع عشر قد أساء فهم هذهِ العقيدة ووقف جُل شِعره على ما يتصل بِكرامات هؤلاء الشيوخ والمُريدين الذين ذكرناهم ، إذ تحدثوا عن خوارقهم ومُعجزاتهم ، وخرجوا بِمَعانِيهم على ما يتصل بجوهر الإسلام وروعته وعمق مفاهيمه وسلامة أفكاره . فلقد ابتعدت معاني شعراء الصوفية عن تأكيد جوهر التصوف ، واكتفت بتأكيد خوارق رجالات الصوفية وما لفق بِها من خرافات وأوهام لحقت بها ، وشوهت مضمونها الأصيل ، كأثبات علم الغيب ، والحضور والإسراء وأمثالها ، مِمّا علق بالفكر الصوفي منذ أن أنحرف ووصل أوج انحرافه في القرن التاسع عشر .

وهكذا أضاع الشعر الديني (الإمكانية الضخمة ألتي أتاحها له الدين ، كما أضاع غيرها من الإمكانيات .. فإذا بالاتجاهات الثلاثة : مدح الرسول ورثاء آل البيت والشعر الصوفي تنتهي إلى شكل من أشكال التقليد والضعف والبُعد عن عالم الفن الأصيل المُبدع ، فقصائد المدح النبوي صارت نظماً لسِيرة الرسول وسرداً لِصفاته وأخلاقه .... وإذا بِشعر مراثي آل البيت ، ينتهي إلى ندب سنوي يلقى على منابِر العزاء يجيده الشاعر ويحسنه لاستدرار الدموع على آل البيت ، وما حل بِهم ، وتصوير مصارعهم ونكباتهم . أمّا الشعر الصوفي فانتهى مقسماً بين الطرق الصوفية المشهورة .... وحرص شاعر الطريقة على اثبات معجزات شيخه وخوارقه غير المعقولة)[١] .

✿ ✿ ✿

وعلى الرغم من انحطاط الفكر أو نضوبه في شعر القرن التاسع عشر ، فإنّ القارئ يُفاجأ أحياناً حين يجد كثرة من الشعراء تستنفر إحساس الناس وتستفز عواطفهم ، وتنتقض على الأوضاع القائمة ثورة وتمرداً حيناً ، وشكوى وأنيناً حيناً آخر تُعبر به عن ضيق نفسها بِما تجده من انحراف في موازين الحكم ، أو بما تراه ظلماً واستبداداً ، أو بما تؤكد فيه انتماء للأمة العظيمة ألتي سطر تاريخها الأمجاد وهكذا يجد المرء شعراً سياسياً وقومياً لا يمكن تجاهله ، بل أنّ مِن الكثرة أحياناً ما يُقدم للدارسين مادة ناضجة تمدهم بالظواهر الأدبية[٢] .

ولكن الدارس لشعر هذا القرن لا يُفاجأ بوجود ظاهرة الشعر السياسي الثائر أو القومي الناهض ، وذلك حين يجد في القرن نفسه عوامل توّطد لهذا الشعر وتؤدي إلى ظهوره ، فقد كانت المشاكل السياسية ألتي وجدت في هذا القرن ، نتيجة ضعف الحكم واختلاف المذاهب ، تنتهي في كثيرٍ من الأحيان إلى ضيق الناس بالأوضاع ، وتمردهم على السلطة ، وتنتهي في آخر الأمر إلى الثورة . وكانت الدولة تهيئ لمثل هذه الثورات

---

(١) تطور الشعر العربي الحديث في العراق / ٣٥ ـ ٣٦.

(٢) من هذا كتاب ابراهيم الوائلي : الشعر السياسي في القرن التاسع عشر .

الحملات العسكرية بهدف القضاء عليها ، ويستنفر الشعراء مع المقاتلين ، أو ينقلب الشعراء أحياناً ضد السلطة الحاكمة فينظمون قصائدهم ثائرين أو متمادين أو يائسين ، لِما يحيق بالبلاد من عسف وظلم .

ومن جهة ثانية كانت حروب الأتراك ضد أعدائهم تثير في نفوس الشعراء عواطف دينية أو سياسية وقومية ، فإذا بِشعرهم يصير سِجِلاً لِمبادِئهم القومية ، ولِعواطفهم الدينية ، ولِنخوتهم العربية .

ويترك صِراع الأتراك والفرس على احتلال العراق أثره في نفوس الشعراء ، ويستنفر ذلك مشاعر الشعراء العراقيين ، فيُعبِرون عنه بِالفكر الناضج ، والمعنى الهادف وحين دخل الوهابيون العراق وهددوا بزحفهم العديد من الأماكن المقدسّة قاوم الشاعر العراقي ذلك بِما يَنُم عن حرصه على أرضه وتقديسه لِمُعتقداته كما كان لِبعض العوامل الاجتماعية أثر في وجود الشعر السياسي ، كانتشار الفقر الذي يُهيئ لِلشاعر موضوعاً احتجاجياً يُحقق به هدفاً سياسياً .

وكان لاختلاف المذاهب والطبقات والقبائل مع بعضها البعض من جهة ، وبينها وبين السُلطة الحاكِمة مِن جِهة أُخرى تأثير في ظهور الشعر السياسي .

ورُبما كان لإحساس الشاعر أحياناً بالذل والمهانة على يد الحُكام الأتراك سبب في لِجوئه إلى الماضي البعيد ، الذي حفلت صورة بالأمجاد والبطولات ، وامتلأت صفحاته بِالمعارف والعُلوم ، وشهدت وقائعه الفتوحات ، فإذا بهذه الصورة تُثير في نفس الشاعر إحساساً شديداً بِعروبته ، وحماساً قوياً تِجاه أُمّته ، وإذا هو يشكو ويتألم أو يثور فيتمرد ، وما هذه الشكوى والثورة إلا نتيجة الإحساس بالواقع المُزري الذي يعيشه الشاعر وتعيشه الأمة كلها .

على أنّ هذا لا يعني أن الشعر ـ كلّ الشعر ـ قد أتجه هذا الاتجاه الإيجابي ، فثمة شعر كثير سار في ركاب الحُكام الأتراك ، وصار صاحبه امعة مع الناس ، يحوم حول الحاكم ويلسير من خلفه مُؤيداً ومُدافعاً ، ولكنه على أية حال يُمثل الوجه السّلبي من هذا الشعر الذي يُمكن أن نُسميه بِالشعر السياسي .

وقد اختلفت معاني هذا الشعر من شاعر الآخر، ومن تلك المعاني دعوة بعضهم إلى الهجرة تخلصاً من سيطرة المُحتلين. وتجنباً لِظلم الحكام. ويقف الشاعر عبد الغني الجميل في مقدمة الداعين إلى هجرة البلاد تخلصاً من الذُل فيقول:

علام الاقامة في بلدةٍ ... نَعُد بِها مِثل حُمر النعم
فهلاّ رحلنا إلى غيرها ... لِنَحظى بِعِزٍ وعيشٍ أتم
فلا بارك الله في بلدةٍ ... تعد الأسود بها كالغنم

ودعا الشاعر عبد الحميد الشادي إلى الدعوة نفسها فقال:

ففيم الإقامة في بلدةٍ ... تناكرنا بعد عرفانها
وبغداد نلقى بِها جفوةٍ ... وضيماً لِقلة انسانها

وعبر عن ضيقه ببغداد الشاعر عبد الغفار الأخرس فقال:

سلامٌ على بغداد مِن بعد هذهِ ... سلامٌ ملول لا يميل من الهجر
سأرحل عنها غيرّ مُلتفتٍ لها ... وأغدو مع النائين في أو السفر

وهذا بِلا شك فكر يُخالف أفكارهم ألتي تذللوا بِها لِلولاة والحُكام.

والذي يتضح أن صرخات الشعراء وطلبهم الهجرة، كان تحقيقاً لِما يبدو في أنفسهم أحياناً من احتجاج على الأوضاع القائمة، كما يدل على مدّى ما كانّ يُكابِده الناس من جور وعسف وشعور بِالغربة في أوطانهم.

وطلب الهجرة لم يكن المعنى الوحيد الذي عبرّ به شاعر القرن التاسع عشر عن احتجاجه على الأوضاع الفاسدة، فقد كان شعوره بِالعُزلة وبِكثرة العسف الواقع عليه وبِالمُكابدة النفسية المُتأتية عن احتقار الترك له، كل ذلك كان يُؤجج في نفسه الشعور بِعزة الأمة وكرامتها وعظمتها، لا من خِلال نفس الشاعر أو واقع أمته، ولكن مِن خِلال

ماضيها الحافل بِالأمجاد والبطولات والفتوحات، فإذا هذا كله يصير في يد الشاعر وسيلة لِلتغني والاحتفال بِتلك الأمجاد.

ويظهر أن الاعتزاز بِماضي الأجداد قد أججه ما كانَ يبدو مِن صراع بين العرب والترك ، والذي بدت بوادره تظهر ببروز النزعة القومية العربية ، فأخذ الشاعر العراقي يتغنى بعروبة الأجداد ومفاخرهم ويُفاخر بمآثرهم ووقائعهم[١] .

وقد عبر شاعِر القرن التاسع عشر عن ألمه الشديد حين يئس من تحسن الأوضاع فراح يشكو الزمان ويلقي اللوم على الدهر الذي يُحارب الإنسان بِلا هوادة :

متى ينجلي هذا الظلام الذي أرى ... ويكشف عن وجه الصباح نِقابه
وتلمع بعد اليأس بارقة المُنى ... ويصدق مَن وعد الرجاء كذابه
ومن لِي بِدهرٍ لايزال مُحاربي ... تفل مواضيه وتنبو حِرابه

ولاشك أن هذا الأنين ، يُمثل صحوة مُبكرة اِنتهت فيما بعد إلى صرخة تُؤجج الحس القومي لِشاعر هذا القرن ، كما أنها تؤكد أن هذا الشاعر بدأ يتململ من سُباته الطويل الذي عطل كل إمكاناته الشعورية على مدى عِدّة قرون ولقد راح شعراء القرن التاسع عشر إلى أبعد من ذلك حين صوروا فساد الحكم ، وظلم الولاة ، وما جرّه ذلك من ويلات على البلاد .

وعلى الرغم مِن أن ذلك لم يكن نقداً قاسياً ، إذ سيق أغلبه بِأسلوب الشكوى والأنين ، إلاّ إنه ـ كما ذكرنا ـ كان يفصح عن تململ الشاعر العراقي وعن ظهور صحوته ألتي طال سُباتها عِدّة قرون .

لكن هذا لا يمنع من وجود مُجابهة صَريحة تمتلك الجرأة في تجسيدها الأوضاع الفاسدة والسياسية المُتهرئة ألتي شكى مِنها الشعراء ، ومِنهم عبد الباقي العمري .

---

(١) ينظر : الشعر العراقي اهدافه وخصائصه / ١٣٩ ـ ١٤٥.

هذا علماً أن العمري كانّ واحداً من الشعراء الذين تدنوا في مدح الولاة والحكام، فإلى أي حد قد وصل الحكم فساداً وضعفاً.

ولم يكن العمري وحده قد أطلق مثل هذه الصيحات، فقد وجدنا مثلها لدى عبد الغفار الأخرس ومحمد جواد الشبيبي ومحمود شكري الألوسي وعبد الغني الجميل. وشيئاً فشيئاً تتطور هذه الشكوى، ويتغير معها أسلوبُ الأنين، ليتحول إلى اعتداد بالحس القومي الذي يصحبه تمرد وثورة واعتداد بِمآثر الأجداد، وهذا ما يُجسده عبد الغني الجميل في واحدة من قصائده الكثيرة والثائرة فيقول:

وأصعب ما القى رياسة ناقص	مساويه إن عُدّت كثير قليلها
متى يلثم اللبات رمحي وترتوي	سيوفٍ بِأعناقِ اللئام صليلها
وحولي رجالٌ مِن معدِ ويَعربِ	مصاليت للحرب العوان قبولها
إذا أوقدوا لِلحرب ناراً تأججت	مجا مِرها والبيض تدمى نصولها

والواقع أن هذه الصيحة لم تكن سوى تعبير عن آلام العراقيين وصرخاتهم ولعلّ من الظريف أن نسجل لعبد الغفار الأخرس أبياتاً لأحدى قصائده النقدية ألتي يصور فيها الحكام على عهده فيقول:

لا يفقهون حديث مُكرمة	فيهزهم نظمي ولا نثري
أصبحت أشقى بين أظهرهم	فكأنني أصبحت في أسر

ولولا أن فساد الوضع قد بلغ مداه آنئذ، لما وجدنا هذا الشاعر وأمثاله من الذين مدحوا الحكام وتدنوا في مدحهم، يطلقون هذه الصرخة الناقدة، ولكن صبرهم فيما يبدوا، قد نفد حتى طفح الكيل.

۞ ۞ ۞

من الموضوعات الرئيسة ألتي عالجها شعراء القرن التاسع عشر، الشعر الاجتماعي،

وفي مقدمتها ، وصف مجالس الخمرة ووصف الأسمار وبعض الموضوعات الفردية والعامة . والواقع أن الشعر الاجتماعي في القرن التاسع عشر ، لم يصل كالشعر السياسي في مستوى نضوجه الفكري ، وفي صدق بعض جوانبه ، إذ لم تكن هناك عوامل تؤججه ، وتمنح الشاعر مادة لتجاربه الاجتماعية ، فالمجتمع كان جاهلاً متخلفاً وقانعاً صبوراً . وكان الشاعر نفسه يفقد بعض عناصر الموقف الشعري وتجربته الصادقة ، وهو الحرية الفردية والحرية العامة . وما يقظته القومية والسياسية ألتي رأينا وجهها الإيجابي عندّ بعض الشعراء، إلا نتيجة لظهور المفاهيم القومية والنزعات السياسية ألتي وصلّ بعضها إلى أسماع الشاعر ، ونتيجة العسف والضغط الذي وقع على الناس واستنفر مشاعر بعض الشعراء .

أمّا المجتمع فقد ظلت مظاهره المتخلفة على ما هي عليه ، واحتفظ بكثيرٍ منها بسيطرته على الناس ومنهم الشعراء كالموقف من المرأة ، ومن الطبقية ومن الحرية ، ومن التكامل الاجتماعي وعلاقاته .

كل ذلك يغيب عن أذهان مجتمع القرن التاسع عشر ، وحتى ما كان يصل منه إلى أسماع الشعراء ، فهو يمر مرور سحابة صيف ، إذ لم يكن يمتلك مجتمع ذلك القرن ، استعداده لاستقبال القيم الاجتماعية الجديدة ألتي تتناقص به تمام التناقص مع القيم السائدة وقتئذ ، بسبب تخلف المجتمع نفسه تخلفاً شديداً فلابُدّ أذن من مرور وقت طويل تستطيع شخصية هذا القرن ، وحتى الشعراء منها أن تستقبل المفاهيم الجديدة والمُثل المتطورة ، ألتي وجدنا بعضها يلوح في أُفق مصر ولبنان على سبيل المثال . بينما كانت آراء قاسم أمين ورفاعة الطهطاوي وهدى شعراوي ، تقوض صرح المثل القديمة في مصر، وكانت المرأة ـ كما عبر عنها حافظ ابراهيم في شعره ـ تسهم في تطور الحياة الاجتماعية والسياسية في مصر ، كانت المرأة العراقية حبيسة البيت ، بل كان الرجل نفسه حبيساً في ظل القيم الاجتماعية والفكرية السائدة في العراق . لذلك أقتصر الشعر الاجتماعي العراقي في ذلك القرن على الموضوعات التقليدية ، ولم يخرج الشاعر على معانيها القديمة .

ومن هنا فقد (غدت الخمرة أداة لتزجية الوقت وإضاعته ، وأجملها ما يكون مع الأصدقاء الذينّ انصرفوا إلى ملاذّهم الجسدية ، وقد كانوا يختارون لمجالس الشراب خير الندمان ، وأجمل الغلمان والنساء)[1] . من ذلك قول محمد حسن كبة :

غنى النديم فأرقص الجبا وتصفقت أكوابه طربا
قمر وشمس عقاره ازدوجت بالماء حتى أنتجت شهبا
رقت كرقته سلافته فكأنه في كأسه انسكبا

أمّا الغزل فقد أرتبط بالخمر ، ولم تكن صورة التجربة فيه أحسن حالاً من صورته في الخمرة ، إذ لم يُعبر عن تجربة شعورية صادقة ، بسبب غياب الحوافز الاجتماعية نفسها، البعد عن أجوائه ، وتبلد في شعوره به .

ولذلك فإن قصائد الغزل لم تحقق شيئاً يذكر في مجال التجربة الشعورية والتجربة الفنية ، لأن الشاعر قد اتكأ على المعاني القديمة وشوهها ، وأسف في استخدامها ولأنه لم يعيش التجربة كما عاشها الشاعر القديم نفسه .

ومن هنا جاءت أوصافه مادية حسية ، وصوره جاهزة مباشرة ، لا تتعدى الحس الظاهر، ولا تغور إلى أعماق الشعور ، لأن الشعور نفسه قد تبلّد ـ كما قلنا ، وربما تمثل أبيات الشاعر حيدر الحلي هذه الصورة حيث يقول :

أبدين تفاح الخدود وسترن رمان النهود
ونشرن ريحان الغدائر فوق أغصان القدود
وأتينّ يحملن الكؤوس كأنهن ثغور غيد
من كلّ ضامية الوشاح روية الخلخال رود
لكنها عطفت عليّ يصد عنها سود الجعود

(١) الشعر العراقي / ١٦٢.

وهكذا لا يكون غزل القرن التاسع عشر أفضل من خمر يأتيه ، ورُبما كان شاعر هذا القرن قد سلك قصيدة الغزل ووصف الخمرة ، جرياً منه وراء الشاعر القديم ، وكذلك ليدل على أنه يمتلك القدرة في نظم شعر الغزل والخمرة ، وهما غرضان أساسيان مُهمان في الشعر العربي . إلا انه حين فقد إحساسه الصادق بتجربته ، وفقد معه قدراته الفنية ألتي يصوغ بها تلك التجربة ، قد حالابينه وبين فنيته .

وإذا كان شاعر القرن التاسع عشر لم يحقق شيئاً يذكر في موضوعي الغزل ووصف الخمرة ، فما الذي يمكن أن يحققه في موضوعات أُخرى أقل شأناً ، كالمُساجلات والأسمار والمناظرات!؟ أو كالموضوعات الاجتماعية الأُخرى ، كالتهنئة بحفظ القرآن أو الزواج أو إقامة بناء ؟ وأمثال ذلك من الموضوعات ألتي ليست لها أية قيمة فنية . بل إنّ النظم فيها يعكس هبوط الموضوع الشعري ألذي تلهى به شاعر القرن التاسع عشر .

وهناك موضوعات أُخرى حاول الشاعر أن يُعبر عنها ، ولكن تعبيره جاء بارداً لأنه لم يمتلك أساساً صدق الانفعال بها ، كوصف الترام والتلغراف وأسلاك الكهرباء والباخرة وإنشاء السدود وفتح الترع وإحياء الأنهر وإقامة الجسور وأمثالها .

۞ ۞ ۞

حين يحاول الدارس أن ينتهي إلى تقويم فني لشعر القرن التاسع عشر ، يجابه العديد من الظواهر السلبية ، سواء في مستوى الشكل والمضمون .

فتجربة هذا الشاعر قد ابتعدت عن الصدق ، وغياب الصدق ـ وهو عنصر أساسي في التجربة الشعرية ـ معناه سقوط الشاعر وفساد شعره ، كما يرى ذلك النقد الحديث .

ولعلّ السبب في غياب عنصر الصدق ، إنّ تجربة الشاعر وقتئذ لم تكن نابعة من نفسه ، وصادرة عن شعوره ، بل كانت مفروضة عليه ، فهيّ أذن تجربة لا تستقر في شعور الشاعر نفسه . ورُبما كان لفقدان الشاعر حريته الشخصية أثر في ذلك وربما كان أيضاً لظروف الشاعر الخاصة والعامة وصلته بمجتمعه وبالأحداث ، وضعف ثقافته أيضاً دور في

ذلك أيضاً .

فالإحساس بالتجربة هو الذي يحقق الصدق في التعبير عنها ويمنحها حرارة وحيوية. ورُبما كان لبرود العاطفة أثر في شلّ نشاط الخيال وفاعليته . إذ الخيال لا ينشط ـ كما يقول النقاد ـ إلاّ تحت تأثير العاطفة . وهذا يعني أنّضعف الخيال صار مرهوناً لدى شاعر ذلك القرن بضعف العاطفة ، مِمّا أنتهى به إلى البُعد عن التجربة الصادقة . وقد لاحظنا ذلك في معظم الموضوعات وخاصة المدح والغزل ووصف الخمرة .

وهذا الضعف في الإحساس بالتجربة ، والذي أنتهى بِبُعدها عن الصدق ، هو الذي دفع الشاعر إلى المحاكاة والتقليد ، بعيداً عن عنصري الابتكار والأصالة . وقد جرته تلك المحاكاة إلى استخدام صور الشاعر القديم ، واستعارة أجوائه ونظم الشعر بِلغته مِمّا أنتهى به أحياناً إلى الغموض والبعد عن الواقع .

كقول عثمان بن سند بحق السلطان محمود :

إذا ما بدا ناب النوائب خلتني أنا الرجل الضرب الهصور الصلنقح

وظاهرة المحاكاة تشكل أسوأ ظواهر الشعر في ذلك القرن ، فقد عاش الشاعر العراقي في أجواء ما قبل الإسلام في معظم أغراض الشعر ، وخاصة المدح والغزل والخمرة والفخر . ومن أكثر الشعراء سلوكاً هذه الأجواء محمد سعيد الحبوبي وعبد البقي العمري وعبد الغفار الأخرس وابراهيم الطباطبائي ، فقد عاش هؤلاء الشعراء في شعرهم أجواء ما قبل الإسلام واستهلوا قصائدهم بالوقوف على الطلل ، أو قدموا لها بمقدمة غزلية ، واستخدموا صورها ، وأكثروا من ذكر أماكنها ، وبنوا صورهم من ألفاظها ، في حين أن منهم من نشأ في الموصل كالعمري والأخرس ، أو في النجف كالطباطبائي ، وترددوا جميعاً على بغداد ، وما ذلك إلاّ سلوكاً مِنهم لِمحاكات شعراء ما قبل الإسلام . وفي هذا يمكن غياب الإبداع عن القصيدة ، وبفقدانه يتعثر نقل التجربة إلى خارج الشاعر (فلابُدّ أذن من حرية تامة تتساوق مع مستوى التجربة ، وهذه الحرية هي التي تدفع العاطفة إلى

الصدق ، والخيال إلى الإبداع والموسيقى إلى الرنين والمطاوعة)[1] ويفقد شعر القرن التاسع عشر هذا التساوق الأدبي ، لأنّ الشاعر قد فقد عنصر الحرية ، وفقد معه عناصر الثقافة الأدبية ، وعاش في ظل المُحاكاة التي لا تجد تجربة الشاعر ولا حياته ولا بيئته ، وهذا هو السر في وقوعه في الضعف الفني .

۞ ۞ ۞

والخيال هو أهم عناصر الصورة الشعرية ، لأنه يوحد الأشياء ويُركبها ويُنظمها ، وهذا بالتالي يؤدي إلى تعميق الصورة وتجسيدها فتبدو أجمل من حقيقتها ، وهذا هو الذي دعا النقاد ومنذ عهد أرسطو إلى اعتبار الفن أجمل من الطبيعة نفسها .

وقد فقدّت قصيدة القرن التاسع عشر هذا العنصر المهم ، بحيث أصبح خيال صاحبها الشاعر لا يختلف كثيراً عن خيال الرجل العادي . ومن هنا فسدت الصورة لافتقارها إلى أهم عناصر الصورة ، ويتمثل هذا في تشبيه عبد الغفار الأخرس دم القتلى بالخمرة المُعتقة :

ألم ترهم صرعى كأنّ دِماءُهم تسيل كما سالت معتقة الخمر

كما يتمثل فساد الخيال في تشبيه عبد الباقي العمري ابتسامة ممدوحة بشفتين سوداوين كالدجا ، وذلك بقوله :

وسل الدجا من غمده باثراً حكى تبسم عباس ومطلعه الأسنى

أمّا مُحمد سعيد الحبوبي ، فقد وصف صفاء خد الحبيبة فجعله (مرجاً معشوشباً) وجعل من (الخال) الذي يُجمل خد المرأة (طفحاً جلدياً مُتقززاً) وذلك بقوله :

وبدت شمأ لها الجعد بروج ونجديها لمُرتاد مروج

(١) ينظر : الشعر السياسي العراقي في القرن التاسع عشر : ابراهيم الوائلي / ٢٦٩ .

جادها ماء الصِبا فهو يموج   وعليها الخال لما طفحا

وهذا لعمري خيال فاسد ، لم يضف جمالاً إلى المرأة بقدر ما أضاف قُبحاً[١] .

۞ ۞ ۞

وإذا كانت الصورة أهم مظاهر الفن الأصيل ، لأنها حصيلة الخيال والعاطفة قبل كل شيء ، فإنّ هذا المظهر الخطير قد فقد وظيفته في شعر القرن التاسع عشر بل يُمكن القول إنه قد أفسده إلى حدٍ بعيد .

ولعلّ السبب في فقدان الصورة الجيدة ، هو أنها فقدت أهم عناصرها ـ الخيال ـ كما ذكرنا ، ومعنى هذا أن الجزئيات ألتي تتركب منها الصورة قد فقدت العنصر الذي يوحدها ويركبها ، ويربط الجزء الوحد منها بالآخر .

كما أن شاعر القرن لم يفهم ماهية التشبيه والاستعارة ، وهما أداتان تتولّد بها الصور، فقد استخدمهما استخداماً آلياً يفتقد الحركة والحيوية والإيحاء ، ولذلك جاءت صوره جامدة ، تفتقد العنصر النفسي ، ومن هنا فقدت حرارتها وإيحاءاتها ، فاقتصرت وظيفتها على التزيين وحسب.

كقول محمد سعيد الحبوبي :

فالصدغ من آسٍ ومن نرجسٍ   عِيناك والخدان من جلنار
أيا أخا الغصن إذا ما انثنى   ويا أخا البدر إذا ما أنار

فهذه التشبيهات تشبيهات حسية جاهزة ، انتزعت مِمّا وقعت عليه عينا الشاعر وكأنها جاءت (تكديساً لثروة لغوية خلت من الروحانية الحقيقية)[٢] .

بل أن مُعظمها منتزع مِمّا وصف به الشاعر العربي القديم المرأة .

(١) ينظر : تطور الشعر العربي الحديث في العراق / ٤٠ .

(٢) المرأة في الشعر العراقي الحديث : عربية توفيق لازم / ١٨٣.

لقد أضفى شاعر القرن التاسع عشر على المرأة صِفات : الشمس والقمر والهلال والبدر والصباح والنهار والنور والنار ... وكلها مُستقاة من الواقع الحسي المنظور، كما أنهم من الجهة الأخرى شبهوا شعرها بالليل ، ووجهها بالصبح ، وعيونها بالنرجس ووجنتيها بالورد وثغرها باللؤلؤ وريقها بِالعسل وقوامها بالبّان .... وهي تشبيهات ماديّة مُستعارة من صفات المرأة في التراث العربي الذي أعجبوا به وقلدوه وكرروا صوره)[١] .

وهذا الاعتماد المقصور على الألفاظ الحسيّة في عملية التصوير ، هو الذي ألغى العلاقات بينها ، ولِذلك جاءت التشبيهات خالية من الإيحاء بعيدة عن التأثير ومن الغريب حقاً أن يصف شعراء القرن التاسع عشر بعض مظاهر الطبيعة الخلابة الساحرة الموحية ، وصفاً يمنح جمالها وحيويتها وإيحاءاتها ، وأقصد بهذا وصف الكواكب والنجوم ، وجاء كل جهدهم فيه رصفاً لألفاظ الكواكب دون جهد فني بعيداً عن الإيحاء والتأمُل المثير[٢] .

إنّ هذا الحشد اللغوي الذي ألف منه شاعر القرن التاسع عشر ، صوره دونما تركيب فني وتركيب جمالي يوحي بالحيوية والتدفق ، هو الذي جعلّ أحد الدارسين يطلق على التصوير في هذا القرن بـ (شعر الرصف) لأنه يرتكز على (تكديس الصفات ورصف الألفاظ دون العناية بالصورة المُتكاملة أو التفاعل معها)[٣] والمُدهش حقاً أن تصوير شعراء هذا القرن لأروع مظاهر الطبيعة ألتي أشرنا إليها ، والتي مِنها أيضاً مظاهر الربيع الموحية ، قد جاء جامداً ميتاً لأنه فقد أهم عناصر التصوير الجيد ، وهو الخيال .

ومن هنا أعتمد مُحاكاة الصور القديمة وتمثل أبيات حيدر الحلي هذا الحشد اللغوي الذي يكتفي برصف ألفاظ الروض والربيع والنور والزهر والبرد والضياء والطيب والمسك والنسيم والغصون والورق والأيك ، في أبيات يصف فيها الربيع فيقول :

---

(١) الوصف في الشعر العراقي : محمد حسن مجيد / ١٠٢ .

(٢) ينظر : المرجع السابق / ١٠٢ .

(٣) نفسه / ٧٣ .

لـدي روضـةٌ كـساها الـربيـع مِـن النور والـزهـر بـرداً رقـيـقاً
علـيها الـصِبا سـحبت ذيلهـا وذرت من الـطيـب مسكاً سحيقا
تـروقـك أن مـرّ الـنـسـيـم مـنـها يلاعـب غـصـناً وريقـاً
كـأنّ الـغصون إذا الورق غـنـت على الأيـك نـشوان لـن يـستـفيـقا

ومن مظاهر الصورة الشعرية السلبية ، سذاجتها وبساطتها ، مِمّا أبعدها عن العمق والإيحاء والتأثير . ومردّ ذلك في رأينا ، إلى ضعف ثقافة الشاعر ، وبُعده عن الصدق الشعوري الذي يربطه بالتجربة . ولذلك تكررت لديه الصور ، وتكررت ألفاظها وعباراتها المؤلفة لها .

✿ ✿ ✿

ومن أشد الظواهر الفنية في شعر القرن التاسع عشر بروز ظاهرة (الركاكة اللغوية والتي يُعزى سببها إلى جهل الشاعر بِأسرارها وجمالها ومفاتيحها ، مِمّا يجعله أسير خوفٍ دائم من الوقوع في اللحن وخطأ التراكيب)[1] ولِذلك وقعوا في شِراك الأخطاء اللغوية والنحوية ، وكثر الخلل في أوزانهم والخطأ في قوافيهم والضعف في أساليبهم . ومن مظاهر هذا ، عدم التساوق بين العناصر الأساسية للقصيدة ، وخاصة الموسيقى والعاطفة والخيال ، ويسند هذه العناصر المهمة في القصيدة ، حرية نفسية في تناول التجربة الشعرية وفي أدائها .

ورُبما كانّ لِضعف ثقافة الشاعر ـ وهو جزء من ضعف العصر كله ـ سبب في شيوع هذه الركاكة .

ومن مظاهر الركاكة عندهم ، شيوع العاميّة واستخدامها في الشعر ، من ذلك قول عبد الباقي العمري :

---

(١) تطور الشعر العربي الحديث في العراق / ٥٤ .

طرداً وعكساً تركتم فلك فكرته في يومٍ غمٍ بعيد الغور وأبورا

(فالوابور) لفظة عامية . كما أن (الطرد والعكس) لفظتان بعيدتان عن لغة الشعر وحيويتها.

واستخدموا الألفاظ الدخيلة البعيدة عن الإيحاء ، كاستعمال عبد الغفار الأخرس للفظة (جناب) وهي تركية ، بقوله :

وقف على الصنع الجميل جنابه فكأنما هو لو نظرت غذاؤه

ولم يتحرج الشعراء في استخدام العديد من الألفاظ التركية ألتي استعملت في حياتهم العامة أمثال (خان) و(فاقان) و(مزمان) .

ويبدو أن ظاهرة الازدِواج اللغوي لدى شاعر هذا القرن كانت مسألة لا تثير الحرج له إطلاقاً ، وبدأ عندَ بعضهم (استخدام اللهجة العراقية الدارجة ، مثل كاظم السبتي وميرزة الحلي ويعقوب الحاج جعفر وباقر الهندي)[1] .

۞ ۞ ۞

ومن الظواهر الفنية ألتي أساءت إلى شعر القرن التاسع عشر التخميس والتشطير وهي ظاهرة طغت طغياناً شديداً ، بحيْث جعلت من حجم هذا الشعر أضعافاً مضاعفة وربما تكمن خطورة هذه الظاهرة ، في أنها أفرغت الشعر من محتواه الفكري ، وقتلت ما بقي من معانيه السخيفة ، وأتت على كل ما يتصل بمضمونه ، كما أنها أضافت إلى شعر هذا القرن سوأة أُخرى ، إذا أقبل بعض الشعراء على تخميس وتشطير قصائد البعض الآخر بالتقريظ والتهنئة ، فتركوا في ذلك قصائد أُخرى تخلو من الحياة ، ومن معاني الشعر وخصائصه الإنسانية .

وبذلك صار الشعر لعباً شكلياً خالياً من الجمال ، لأن ظاهرة التخميس والتشطير

---

(١) تطور الشعر العربي الحديث في العراق / ٥٨ .

والتقريض لا تمتلك جمال الأداء ، ولأنها تمثل عجز الشاعر عن الابتكار .

وهكذا أفرغت قصيدة الشاعر من محتواها الفكري كما خلت من أي ملمح شكلي يلفت النظر ويتوقف القارئ ويثير تأمله .

وبهذا سقطت القصيدة في وهاد الشكلية المقيتة ، والبحث عن كل ما يظن الشاعر أنه يضفي جمالاً على قصيدته كالجناس والطباق والتورية والمقابلة ، حتى صار توفير هذه الأوجه البديعة لازمة من لوازم شعر هذا القرن .

فعبد الباقي العمري يكرر لفظه (الخال) في إحدى قصائده ستاً وعشرين مرة ، مختلفة المعاني في كلّ بيت .

ومن الظواهر الفنية السقيمة ألتي أحتفظ بها شعر هذا القرن (التنظيم المشترك ، إذ يتفق شاعران أو أكثر على نظم قصيدة طويلة ، كالتلغيز وحل الألغاز وعقد الأحاديث الشريفة النشر والترتيب ونظم أسماء السور[١] .

وهناك الشعر الذي يؤرخ للأحداث ، وهو كثير كثرة مُفرطة إذ (يدخل أحدهم في تاريخه الحروف المُعجمية ، أو المهملة في حساب الجمل ، وقد تجيء قصيدة الشاعر وفي كل شطر منها تاريخ ، أما الحوادث والاشياء ألتي تؤرخ ، فكل ما يخطر على بال إنسان ومالا يخطر أيضاً من أتفه الحوادث اليومية[٢] .

وهناك نوع من النظم يسمونه (الروضة) إذ ينظم الشاعر قصيدة كاملة على حرفٍ واحدٍ من حروف العربية بحيث تبدأ كل أبياتها بهذا الحرف وتنتهي به .ومن قبيل الصناعة الشعرية ما يسميه عبد الباقي العمري (الجمع بين التقريض والتسميط والتخميس والتشطير والتشنيف) بحيث تقرأ القصيدة من كل الوجوه والأماكن طولاً وعرضاً ومن اليمين إلى الشمال وبالعكس[٣] .

---

(١) ينظر : ديوان الترياق الفاروقي / ٣٩٦ / . وعبد الباقي العمري : لسالم الحمداني .

(٢) ينظر : المرجعان السابقان وتطور الشعر العربي الحديث في العراق / ٧٩ .

(٣) المراجع السابقة نفسها .

والواقع أن توفير هذه الأصناف الشكلية في القصيدة ، لا يُعد في نظرهم عيباً أو قدحاً في الشعر ، بل يعد تفنناً يعكس قدرة الشاعر على حد مفهوم الفن الشعري لذلك العصر . ولذلك يضع القرن التاسع عشر عبد الباقي العمري ـ وهو أكثرهم تفنناً في هذه المسائل ـ في مقدمة شعراء القرن لِما له من طول باع وقدرة بارعة على توفير الأشكال الهندسية للقصيدة .

وكان لغياب النقد الأدبي أثر في شيوع الظواهر الفاسدة في الشعر .

يبقى أن نقول وفي القول تذكرة ببعض الملامح الإيجابية ألتي وقفنا عليها ، والتي تشفع لشعر القرن التاسع عشر ، ونقصد بذلك ، الشعر السياسي الذي يمتلك مضامين قومية أو واقعية ، والتي صدرت من مجموعة من شعراء أمثال العُمري والأخرس والجميل والتميمي والشاوي وأمثالهم .

لقد كان في قصائدهم ألتي تصدوا فيها للعسف والاستبداد ، وفي ما نظموه دفاعاً عن الإنسان وعن شعوره وحياته وحريته ، ما يخفف عنهم سوأتهم ألتي تحدثنا عنها ، ويضعهم في عداد الشعراء الذين كانت لهم وقفات إنسانية إيجابية ، كما لا يخلو العديد من قصائدهم من سمات فنية توفر العواطف الحارة والتجارب الصادقة والمشاعر الإنسانية الرقيقة ـ على قلتها ـ ولنا أن نقول أيضاً ، أنّ شاعر ذلك العصر لا يُمكن أن يتحمل وحده وزر ما قدمه من عقم فني ، فالعصر بكل ما فيه قد أسهم في تقديم تلك الصورة .

أليس الشاعر ـ حتى في نقدنا الحديث ـ وليداً لِمجموعة من الظروف الاجتماعية والسياسية والفكرية والدينية وغيرها ؟.

(مراجع الفصل الأول)

تطور الشعر العربي الحديث في العراق / علي عباس علوان بغداد ١٩٧٥.
الشعر السياسي العراقي في القرن التاسع عشر / ابراهيم الوائلي بغداد ١٩٦١.
الشعر العراقي ـ أهدافه وخصائصه في القرن التاسع عشر / يوسف عز الدين القاهرة ١٩٦٥.
عبد الباقي العمري ـ حياته وأدبه / سالم أحمد الحمداني ـ رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة القاهرة ١٩٦٨.
المرأة في الشعر العراقي الحديث / عربية توفيق لازم ـ رسالة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة .
نزهة الدنيا / عبد الباقي العمري / مخطوطة ـ الموصل .
نهضة العراق الأدبية / محمد مهدي البصير .
الوصف في الشعر العراقي ١٨٠٠ـ ١٩٢٥/ محمد حسن الحلي رسالة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة بغداد ١٩٨٥.

الدواوين :

ديوان الترياق الفاروقي / عبد الباقي العمري ـ مصر .
ديوان جعفر الحلي بغداد .
ديوان الطراز الأنفس في شعر الأخرس / عبد الغفار الأخرس بغداد .

(الفصل الثاني)

جماعة الإحياء

أولاً ـ الشعراء المحافظون :

بقي الشاعر العربي على عهد الحكم التركي متخلفاً ، شأنه شأن أي نشاط فكري أو علمي أو اجتماعي .

وإذا كانت مصر قد تمكنت مِن أن تفلت مِن عِقال الحكم المباشر للأتراك ، منذ عهد محمد علي ، فإن الأدب ظل يدور في دروبه الضيقة ، إذ انصبّت جهود هذا الوالي على ما يحقق له أطماعه في السيطرة على مصر .(ومن ثمّ بقي الشعر والفن على صورته السالفة في العصور العثمانية ينبع من التكلف ، ويسير في أخاديد الصنعة ، ويعيش في سراديب الضعف والتهالك . وظلّ الشعراء يسلكون نفس الدروب المُلتوية الضيقة ، ألتي سلكها أسلافهم ومعاصروهم في البلاد العربية من أمثال الشيخ أسماعيل الخشاب والشيخ حسن العطار والشيخ شهاب الدين محمد بن إسماعيل والسيد علي الدرويش . ينشدون شعراً فقدّ روحَهُ العربي الخالص ـ وغدا جسماً يخلو من الحياة . فقد أحالته الصنعة والتكلف ضئيلا بديعته اضطراباً والتواء ، أشبه بالأحاجي والألغاز ، وأصبح المثال الأعلى للشاعر قدرته على تكبيل شعره بأكبر عدد من أغلال الصنعة التي تكتم أنفاس الخصائص الفنية وتذهب بروح الشعر ومعناه)[1] .

وهذه الصورة ألتي سلكها الشاعر في مصر كانت على ضعفها وتخلفها أفضل من

(١) محمود سامي البارودي : علي الحديدي / ٥١.

الصورة ألتي تركها شعراء الأقطار العربية الأخرى ، فقد وجدنا مجموعة من الشعراء تنهض بالشعر (ولكن في بطء شديد على نحوٍ ما يصور ذلك علي أبو النصر ، وعبد الله فكري وعلي الليثي وعبد الله النديم ومحمود صفوت الساعاتي[١] ومحمد البجاري وعبد الهادي الأبياري وصالح مجدي وغيرهم .

وعلى الرغم من أن هؤلاء هم من جيل البارودي ، إلا أنهم لم يفهموا الشعر إلا على أنه(لم يزد على أنه نديم في المحافل يلقى سامعيه ويُعاشرهم ويضحكهم بالملح والأحاديث .... ذلك لأن ذوق العصر الذي عاش في الظلمة الفكرية والسياسية قيم الشاعرية على أنها اللياقة ، وذرابة اللسان، وهيّ قبلّ كل شيء صِناعة كلام وتنميق ألفاظ ، وبراعة المُساجلة والإقحام)[٢].

ومعنى هذا أن الشعر ظل يجري في دروب الضحالة ، حتى إذا ظهر البارودي أنتشله من واقعه المتخلف ونهض به إلى ما يسمو بشأنه ، ووصله بتلك الجذور البعيدة ألتي حققت له ما كان يصبو إليه من عز ويتمنى من عظمة ويتوق إلى الأبداع في الفن الشعري.

(١) البارودي رائد الشعر الحديث : شوقي ضيف / ١٦٧ .

(٢) محمود سامي البارودي / ٥٢ .

(محمود سامي البارودي)(٣)
١٨٣٨ـ ١٩٠٤م

الحياة والسيرة :

في سنة ١٨٣٨ ولد محمود سامي البارودي من أسرة شركسية . سبق لها أن حكمت مصر لقرن ونصف قرن ، ولهذا النسب أثره في تطلع البارودي نحو المجد ، المجد السياسي والمجد الأدبي ، لأنه ومنذ أن شب ، شبّ معه شعور بالسعي نحو السؤدد والسيادة، كثيراً ما تردد على لسانه فخراً بآبائه وأجداده من مثل قوله :

من النفر الغر الذين سيوفهم ... لها في حواشي كل داجية فخر
إذا استل منهم سيد غرب سيفه ... تفزعت الأفلاك والتفت الدهر

وكانت أمه تثير في نفسه هذه المشاعر ، لِتجعل منه رجلاً يُناضل الحياة بِهمة وقوة خصوصاً بعد أن تعرض لليتم وهو في السابعة من العمر ، فكانت تحدثه عن عظمة أبيه وبطولة جده وشهرة خاله (ابراهيم) في ميدان نظم الشعر ، مِمّا حدا به إلى أن يفخر به شاعراً حين فخر بشاعريته هو فقال :

أنا في الشعر عريق ، ... لم أرثه عن كلالة
كان ابراهيم خالي ... فيه مشهور المقالة

وكان لنسبه الشركسي الذي يّعتد به أثرهما في تأكيده على عنصر البطولة والشجاعة في شعره وربما شجعه للانضمام إلى الجيش ، بعدّ أن أنتهى من دراسته الأولية ليكون مع رفاقه من أبناء الشراكسة الذين سبقوه اليه . ولكن القدر كان يترصده ، فقد وقف الخديوي سعيد بحماقة ضد معاهد التعليم والجيش ، وحين أغلق معظمها ، حيل بين الفتى وبين طموحه في أن يكون ضابطاً له مهابته في صفوف المقاتلين . ولكن الشاب

الطموح وجد أسباباً أُخرى تُحقق له ما كان يسعى اليه ، فقد وجد ذلك في مكتبة خاله ابراهيم التي كانت تحتوي نفائس المخطوطات والمطبوعات من دواوين الشعر وكتب التاريخ . كما وجد ذلك في مكتباتالأستانة ، حين وصلها بعد مغادرته مصر التي ضاقت بنفسه وبطموحاته .

وفي عاصمة الأتراك ، يكتسب الشاعر خبرة في الحياة ، ومعرفة بشؤون الناس وسعة في الثقافة .

ويعود إلى مصر مع الخديوي إسماعيل الذي وثق به ، وعيّنهُ قائداً لكتيبتين من فرسان حرسه عام ١٨٦٣ .

ولقد حققت عودته إلى صفوف الجيش ما كان يتمناه من مجد وسؤدد ، وخصوصاً حين شارك في الحروب ألتي خاضها الأتراك ضد خصومهم الأوربيين ـ فكان فيها قائداً منتصراً وجُندياً شجاعاً لا يعرف الهزيمة .

ولقد جسّد العديد من قصائده تلك الانتصارات ، بما يؤكد قوة شخصيته والاعتداد بشجاعته . وربما عكست تلك القصائد أيضاً ، قدرته الفنية في نظم الشعر ، كما عكست طموحاته السياسية . ولقد كان اعتداد البارودي بنفسه ، وفخره بنسبه أشد ما يميزه من غيره من الشعراء ، أليس هو القائل :

أبـت لي حمـل الضيـم نفس أبية ... وقلـبٌ إذا سيـم الأذى شـب وقـده

ولـي مـن بديع الـشعـر مالو تـلوته ... علـى جبـلٍ لا نـهال في الدو ريدُه

❁ ❁ ❁

كانت ضروب البسالة ألتي أمدها البارودي سبباً في ترقيته إلى مرتبة (يا ور) الخديوي . وقد هيأ له هذا الموقع أن يحيا في بُحبوحة من رغد العيش ، وأن يكون على أتصال مستمر بالخديوي وعلى مقربة من الحياة اللينة ألتي تتمثل بالقصور الثلاثين ألتي كان إسماعيل قد أبتناها له في القاهرة والاسكندرية والأقاليم ، والتي (ملأها بأُلوف

الجواري الحسناوات والوصفيات الجميلات . وأتى لها بِفِرق من المُغنيّات والراقصات والمُمثلات والعازفات)[1] وفي أجواء هذه القصور ، قضى شاعرنا ثماني سنوات ، وتهيأت له كلّ أسباب النعيم بما شاء في مجالس الطرب ، وتدّغدغ صور الحياة اللاهية أوتار حسه وتغوص إلى أعماق مشاعره ، وتتحول في نفسه تجارب حقيقية بعيدة عن الزيف ، وتصير بعد ذلك قصائد تطفح بالحيوية وتُجسد ما في شبابه من أقبال على الحياة واندفاع إلى الملذات ولِم لا تكون كذلك والشاعر يفصح عنها بصراحة المعروفة إذ يقول :

خلعت في حب غزلان الحمى وسني ... وبعت بالسهد في ليل الهوى وسني
وأعجبتني على ذم العذول لها ... صبابة نقلت سري إلى العلن
فليبلغ العذل مني ما أراد فقد ... أسلمت للشوق روحي والضنى بدني

غير أن الشاعر يعلن أن حبه هذا لم يكن حباً خليعاً فيقول :

والعشق مكرمة إذا عف الفتى ... عمّا يهيم به الغويالأصور

۞ ۞ ۞

مكث البارودي ثماني سنوات في قصر إسماعيل يراقب الحياة المصرية ويكتشف أبعادها السياسية والاجتماعية والخلقية ، ولم يقف في كل ذلك متفرجاً بل راح يمعن فيها ليكون في نفسه صورة كاملة لدقائقها . وقد اكتشف أن الذين يحكمون مصر وقتئذ ، يُقيدون شعبها بالسلاسل ، ويتآمرون على شعبها وقد حزّ ذلك في نفسه ، وأبى أن يغض الطرف عنه ، ولم تمنعه مسؤولياته الكبيرة ووظائفه العالية ألتي شغلها من أن يقف الموقف الوطني المطلوب وهو موقف حال بينه وبين أن يكون شاعراً للبلاط ، وهذا ما يؤكده شعره في تلك الفترة .

---

(١) محمود سامي البارودي / ٦٣ .

وتسوء حال البلاد ، وتثور بسببها نفس الشاعر الأبيّة ، فيطلق على أثر ذلك صرخته المُدويّة ، ليفضح بها فساد الحكام ، ويكشف ظلمهم ويؤلّب الناس عليهم فيقول :

قامت به من رجال السوء طائفة أوهى على النفس من بؤس على شكل
من كل وغدٍ يكاد الدست يدفعه بغضاً ويلفظه الديوان من ملل
ذلّت بهم مصر بعد العز واضطربت قواعد الملك حتى ظل في خلل

وتعد قصيدته اللامية هذه ، من عيون قصائده النقدية الثائرة ألتي تجسد ما في طبيعته من إباء وشمم، وتصور ما كان يجري في مصر على عهد إسماعيل . وتضطرب أمور البلاد اضطراباً شديداً ينتهي بمجيئ الخديوي توفيق بدلاً من أبيه إسماعيل . وتسقط وزارة لتحل محلها أُخرى ، وينتهي المطاف بتقلب البارودي بين وزارتي الأوقاف والحربية . ثم يثور الجيش في آخر الأمر بقيادة أحمد عرابي ومشاركة البارودي ومجموعة من الضباط الوطنين .

غير إنّ الأمور تنتهي في آخر الأمر بفشل الثوْرة ويلوم الثوار بعضهم البعض الآخر وينتهي بهم المطاف إلى الاستسلام ، ويُنفى معظمهم بعد محاكمة صورية إلى خارج البلاد ، وتكون جزيرة سرنديب النائية مقراً لنفي الشاعر ليقضي فيها سبعة عشر عاماً أو يزيد .

۞ ۞ ۞

في نهاية ١٨٨٢، تبحر إحدى بواخر الانكليز ـ مُقلة البارودي وبعض صحبه إلى جزيرة سرنديب . ويطل الشاعر على ساحل مصر ليلقي عليه نظرة الوداع . وما تكاد الباخرة تغادر أرض النيل حتى ترتفع عواطف الشاعر الدافقة لِتتحول إلى مشهدٍ حزين ينتهي إلى تجربة صادقة ، تجسدها قصيدته النونية ألتي يبدأها بقوله :

ولـمّا وقفنا للوداع وأسبلت مدامعنا فوق الترائب كالمزن
أهبّت بصيري أن يعود فعزني وناديت حلمي أن يثوب فلم يغن

ولا شك إنّ هذا الموقف قد حقق لشاعرنا تجربة تسمو على كل تجاربه السابقة لأن أبعادها لاتقف عند حدود نفس الشاعر فحسب ، بل تمتد إلى أطراف أُخرى ، هي الأرض والوطن والأهل والأولاد ورفاق الجهاد ، فهؤلاء كلهم يشكلون حدوداً لتجربة الفراق والغربة ، على الرغم من أن الشاعر قد سبق له أن جربها حين فارق الوطن جندياً مقاتلاً ضد اليونانيين والروس وغيرهم . ولكن شتان ما بين الحالين . وفي بيئة الغربة الجديدة هذه ، لا تستقر نفس البارودي على حال بل هي تضطرب اضطراباً شديداً حتى في علاقات الشاعر مع رفاق السلاح الذين دبّ الخلاف بينهم وبين البارودي على الخصوص . وكان ذلك من أشد ما عاناه من عذاب نفسي أنتهى في آخر الأمر إلى إصابته بالعديد من الأمراض ، وعلى الخصوص في إحدى عينيه ألتي بدأت تفقد وظيفتها البصرية ، واعتل بعض أعضاء جسده . وينتهي ذلك كله باعتزاله معظم الرفاق مكتفياً بخادمه الأسود الذي اصطحبه معه ، مؤثراً العزلة عن الناس .

وتمضي أيام الشاعر رتيبة ، وتتبعها سنون أكثر رتابة . ويمعن الشعور بالضياع في نفسه حتى يصير شبحاً مخفياً .

ويُضاف إلى هذا ما كان يصله من أخبار سيئة عن أهله وأصحابه . فقد تخطف الموت زوجته عام ١٨٨٧ بالقاهرة . وينزل الخبر على الشاعر (نزول الصاعقة ، وتدركه ربة الشعر بقيثارتها ، تنشد له نشيد الرثاء حتى لا يبخع نفسه على أثرها بنصف نفسه فيقول :

أيد المنون قدحت أي زناد وأطرت أية شعلة بفؤادي
أوهنت عزمي وهو حملة فيلق وحطمّت عودي وهو رمح طراد

وقد طفحت مرثيته لزوجته بعواطف اللوعة حتى قال عنها أحد النقاد (ومطولة البارودي التي يبكي فيها زوجته الحبيبة ويندبها على البُعد ، من نادر الشعر العربي ، فقليلاً ما رثى الشعراء العرب زوجاتهم ، ذلك لأن رثاء النساء لم يكن مألوفاً في البيئة العربية ،

والحزن في القصيدة حزنٌ عميق جدير بأن يعد نموذجاً في الشعر العربي للعاطفة بين الزوج والزوجة)[١] وتتوالى الأحداث الجسام على الشاعر ، فيصدمه القدر وفاة الزوجة بوفاة أحدى بناته ، ويعزف لها نشيد الموت مرة أُخرى فيقول :

فزعت إلى الدموع فلم تجبني ... وفقد الدمع عند الحزن داء
وما قصرت من دمعٍ ولكن ... إذا غلب الأسى ذهب البكاء

وفي هذه الفترة من حياة الشاعر يتوالى نعي موت أصدقاء العمر ورفاق الجهاد ، ليحمل معه أخبار من عصف بهم الموت . وكان من بينهم الشدياق وعبد الله فكري . فبكاهما بكاءً حاراً وبكى معهما الوطن وفي سنة ١٨٩٩ يشتد بالشاعر المرض ، ويُحال إلى لجنة من الأطباء ألتي تقرر ضرورة عودته إلى مصر. وما تكاد قدماه تحط أرض مصر، حتى ينشد قصيدته المشهورة ألتي شهدت له بالحب والوفاء لمصر ولأهلها ، كما شهدت بِقمّة نضجه الفني وصدقه الشعوري . وفيما يقول :

أبابل رأي العين أم هذه مصر ... فأني أرى فيها عيوناً هي السحر[٢]

وفي السنوات الخمس ألتي تبقت من عمره والتي قضاها الشاعر بداره المطلة على النيل ، عمل على تنقيح ديوانه الضخم ، فراح يقرأ شعره من جديد حتى أكتمل له في ٥٢١٣ بيتاً ، غير قصيدة وكشف (الغمة) وعدد أبياتها ٤٤٧ بيتاً ، وغير المقطوعات التي وردت في كتابه (قيد الأوابد) .

وتميزت داره وحياته في تلك السنوات بنشاط أدبي منقطع النظير ، حتى صارت منتدى أدبياً مشهوراً ، يستقبل فيه الشعراء والأدباء ، وقلمّا تخلف عن زيارته شاعر مشهور أو أديب معروف . كما تضمنت تلك الفترة عناية بمختاراته المشهورة التي جمع فيها شعراً

---

(١) محمود سامي البارودي / ١٦٥و ١٦٦.

(٢) تنظر القصيدة بديوانه ٢ / ١٤٤.

لثلاثين شاعراً وانتخب منها ما ينسجم مع ذوقه الرفيع . وقد رتبها ترتيباً زمنياً بدأها ببشار وانتهى فيها بالشاعر أبن عنين . لم يكد ينتهي من ترتيب ديوانه الضخم ومختاراته الرفيعة حتى سقط قلمه في كانون الأول عام ١٩٠٤م وكأن القدر كان ينتظر منه إكمال رسالة في فن الشعر .

الشعر والشاعرية :

يقتضينا البحث في شعر الشاعر أن نقف عند تعريفه له ومفهومه لديه ، فقد وضع البارودي في مقدمة ديوانه تعريفاً للشعر ووظيفته فقال (إنّ الشعر لمعة خيالية يتألق وميضها في سماوة الفكر ، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب ، فتفيض بالأنهار نوراً يتصل بأسلة اللسان ، فينفث بألوان من الحكمة ، ينبلج بها الحالك ، ويهتدي بدليلها السالك . وخير الكلام ما ائتلفت ألفاظه واختلفت معانيه ، وكان قريب المأخذ بعيد المرمى سليماً من وصمة التكلف ، بريئاً من عشوة التعسف ، غنياً عن مراجعة الفكرة ، فهذه صفة الشعر الجيد)[(١)] .

ويتضح من هذا التعريف أن الشعر في نظر البارودي ليس وليد التكلف والصنعة ، وإنما هو وليد الطبع . وقد عبر عن ذلك في شعره حين قال :

أقول بطبعٍ لست أحتاج بعده إلى المنهل المطروق والمنهج الوعر

وهذا يؤكد أن شعر البارودي (لم يعد كلفاً وجيلاً بديعية ولا أبياتاً تقرأ طرداً وعكساً ولا أرقاماً حسابية تجمع تاريخاً معنياً ، لم يعد اضطراباً في التواء ، ولا تلفيق وإنما أصبح شيئاً طبيعياً يتدفق في النفس)[(٢)] .

ولا يبتعد تعريف البارودي للشعر عن مفهوم القدماء له ، إذا أكدوا على المواءمة

(١) الديوان ١ / ٥٥ ـ ٥٦.

(٢) البارودي رائد الشعر الحديث / ١٠١.

بين ألفاظ الشعر ومعانيه ، وعلى استواء الفكرة وبعدها عن التعقيد ، كما نادى كثير منهم بالبعد عن التكلف وهجر الصنعة ألتي تسيئ اليه .

ومِمّا يتصل بهذا مواءمته بين ألفاظ الشعر ومعانيه (إذا كان البارودي يتخير الألفاظ المناسبة للمعاني التي يريدها ، فيرق ويلطف حين يقضي المقام الرقة واللطف ، كأن يتغزل أو يعتب أو يصف منظراً جميلاً أو مجلس أنس وسمر ، ويجزل شعره ويجلجل لفظه ويشتد أسره حين يُنشد في الحماسة والفخر والمديح ، وحين يصف البحر الهائج والريح الزفوف والحرب الضروس)(١) .

وهذا مِمّا نبه اليه نقادنا القدامى حين أشاروا إلى مطابقة الألفاظ للمعاني ، ولا يُبعد أن يكون شاعرنا قد أطلع عليه وتأثر به ولقي استجابة في نفسه حتى بعثه من جديد . كما بعث الفن نفسه من جديد .

والذي يقرأ شعر البارودي يجد فيه استجابة لفهمْه الخاص بعيدة عن التقليد ، إيماناً منه بأن الشعر لا يُجب أن يبتعد عن طبع قائله ، بل يعبر عن جوهر نفسه وأن لا يكون وليد التكلف بقدر ما يكون وليد الطبع ، وهو في هذا يحقق بعث الشعر العربي وبعث مفهومه ووظيفته ، ويكون رائداً لهذا البعث الشعري .

أمّا بِالنسبة لمهمة الشعر فقد تحدث شاعرنا عن (وظيفة الشعر الاجتماعية والنفسية ، فمثله كمثل جميع الفنون يهذب النفوس ويصقلها ... كما لا ينسى ما يؤديه من دعوة إلى مكارم الأخلاق ..... وقد تعمقه هذا الإحساس بوظيفة الشعر الاجتماعية تعمقاً بعثه على أن يخلطه بظروف أمته السياسية ومشاعرها القومية ... ويلاحظ البارودي ملاحظة دقيقة هي تأثير الشعر تأثيراً بالغاً في نفوس الناس ... ذلك أنه ترجمان الروح يفصح عن كل ما يجري بها من أحاسيس ومشاعر وخواطر وأحلام وآلام وآمال)(٢) .

ولا شك أن هذا التأثير يتصل بصدق التجربة التي لا يقف تأثيرها عند حدود الشاعر

---

(١) في الأدب الحديث : عمر الدسوقي ١٠ / ٢٣٨ ـ ٢٣٩.

(٢) في الأدب الحديث ١ / ٢٣٧.

حسب بل يتعداها إلى التأثير في نفس السامع .

ذلك هو فهم البارودي للشعر . وتلك هي وظيفة لديه ، وهي كما نرى لا تختلف عن مفهوم القدماء له ، لكن الذي يُسجل له في هذا الميدان هو أنه قد طبق مفهومه هذا ، وحققه في شعره ، وهو ما حقق أيضاً تجديداً ملحوظاً في موضوع القصيدة العربية ، إيماناً منه بأنّ مِن حق الوطن على الشاعر أن يستجيب لندائه وقد لبّى البارودي داعي الاستجابة .

۞ ۞ ۞

نظم البارودي شعره في معظم الموضوعات القديمة ، تحقيقاً لبعث الشعر القديم في الفخر والمدح والهجاء والرثاء والوصف والعتب .

وقد عاش في بعض هذه الموضوعات في الأجواء العربية القديمة ، بعيداً عن حياته المعاصرة وبيئتها الجديدة ، بل إنه ليضرب في متاهات نجد ورباها ووديانها ورمالها فيقول:

أشتاق نجداً وساكنيه   وأين مني الغداة نجد

ويتحدث عن لياليه بوادي الفضا فيقول :

أين ليالينا بوادي الفضا   ذاك عهد ليته ما انقضى

ويقف ـ وهو شاعر مصر الذي نشأ في القاهرة وعاش لياليها وتمتع بطبيعتها وغاص بلهوها وحقق أحلامه الجميلة بقصورها وحدائقها وجزرها ـ يقف هذا الشاعر على الأطلال والدمن ليقول شعراً يكاد يكون جاهلياً روحاً ومعنى ، ربما لأتمت إلى حياته وبيئته بصلة :

ألا حي من أسماء رسم المنازل   وإن هيّ لم ترجع بياناً لسائل

خلاءٌ تعفتها الروامس والتقت   عليها اهاضيب الغيوم الحوافل

فلأياً عرفت الدار بعد ترسم   أراني بما كان بالأمس شاغلي

وهو يفعل مثل ذلك في نسيبه وفي وصفه للمرأة الحبيبة فيعمد كما يقول عمر الدسوقي(إلى التشبيهات القديمة المحفوظة ، فهي تحكي الظبي في كتابه والبدر في سمائه ، وهي مهاة والحاظها سيوف باترات ، وقدها غصن يتثنى[(١)] :

إذا نظرت أو أقبلت أو تهللت فويل مهاري الرمل، والغصن والبدر

وحين يصف المرأة يقول :

كالورد خداً ، والبنفسج طرة والغصن قداً والغزالة ملفتا

وكما عاش أجواء القدماء في أوصافهم وأطلالهم ونسيبهم ، فقد حاكاهم في معانيهم فيقول في الغزل :

طربت وعادتني المخيلة والسكر وأصبحت لا يلوي بشيمتي الزجر

وهو معنى استقاه من أبي فراس :

وفي الفخر بقومه يقول :

لهم عمد مرفوعة ومعاقل وألوية حمر وأفنية خضر

وهو معنى أخذه من عمرو بن كلثوم .

وفي الحكمة يقول :

وما هذه الأيام إلا منازل يحل بها سفر ويتركها سفر

---

(١) في الأدب الحديث / ٣٤٢.

ويمضي أكثر في مطابقة معاني القدماء فيقول :

عليّ طلاب العز من مستقره   ولا ذنب لي أن عارضتني المقادر

وهيّ صورة تنطبق على قول أبي فراس لفظاً ومعنى حين يقول :

علي طلاب العز من مستقره   ولا ذنب لي أن حاربتني المطالب

وهو ما حدا بعض الدارسين إلى اتهامه بالسرقة .

وقد دافع محمد حسين هيكل عن هذه التهمة قائلاً (وهذا التطابق البين على قلته في شعر البارودي ، قد أوفد غيره من الفحول بمثله . وإنما يفسره أن روح البارودي متصلة بالأقدمين كل الاتصال . وما قاله في الحكمة وكثير مِمّا قاله في الفخر . ليس إلا ترديداً لما قالوا ، لأنه لم تكن له فلسفة خاصة ، ولأنه كان يبعث معاني الأقدمين . كما كان يبعث لغتهم ، وأنا لا أسيغ تسمية هذا البعث سرقة،والشعراء والكتاب في كل أمة وعصر يتداولون المعاني بينهم)[١] . والواقع أننا لا يجب أن ننسى أن البارودي قد قرأ الشعر القديم وهضمه واستساغه وأُعجب به وأُشربت روحه فيه ، ولا يُمكن في ظل هذا ، أن ينجو شعره من النفاذ فيه .

وأغلب الظن أنه كان يعمد إلى هذا وأمثاله ليؤكد قدرته على الاحتذاء ولمّا يجد في نفسه من أعجاب فيه وانسياق اليه .

وقد التفت إلى هذا شوقي ضيف في معرض حديثه عن القديم في شعر البارودي فقال :

(فقد التحمت نفس البارودي بأسلافه الأولين التحاماً جعله يتحدث عن الدمن والأطلال والرعيان . كما يتحدث عن صاحبته بلسانهم وبنفس أوصافهم ونسيبهم ،

---

(١) الديوان ١ / ٣٣.

بالضبط كما كان يتحدث بشار وغير بشار من شعر العصر العباسي حين يخلصون من حياتهم الحضرية ويغرقون في البيئة البدوية ، وكأنما يريدون لأرواحهم أن تنصهر فيها انصهاراً»[١] .

على أن هذا لا يعني أن شخصيته قد فنيت في غيرها فناءً تاماً ، بل هي تتضح تمام الأتضاح كما سنرى ، ولابدّ من الإشارة إلى تأثير منتخباته ألتي جمع فيها وفي أربعة مُجلدات لعشرات من فحول الشعراء القدامى . فقد استقر في نفسه من معانيها وصورها ولغتها مالا يُمكن إغفاله ، وتجاوز تأثيره ، وتشكل معارضاته المشهورة لفحول الشعراء تأكيداً لما نقول .

وقد كان تأثير الشعر العباسي في البارودي شديداً واضحاً . وقد تتبع شوقي ضيف هذه الظاهرة في شعره ، فوجد أن هذا الشاعر قد أُشرب روح نابهي الشعراء العباسيين أمثال أبي فراس في خمرياته والبحتري في نسيبه . وأبي تمام في تصويره وأبي العتاهية في زُهدياتهُ وأبن الرومي في هجائه والمتنبي في شكواه من الزمن وحديثه عن الأخلاق والطباع وأبي العلاء في نقده للحكام وأبي فراس والشريف الرضي في فخرهما . ويّرى هذا الناقد ، إن ذلك لا يضير الشاعر ، إذ كان يقصد اليه قصداً ، حتى لايبنوا شعره عن ذوق العرب ، وحتى يصبح له نفس الوهج القديم[٢] .

ونظيف أن شخصية البارودي ألتي تتشكل من أجناس شتى وطبيعته الطموحة ، وثقافته الواسعة كل ذلك قد قربه من هؤلاء الشعراء ، وحفزه على أن يُتابع طوابعهم الفنية ، وينحى مناحيهم الأسلوبية . ولعله قصد أن يكون شاعر زمانه كما كان كلّ منهم شاعر زمانه ، وأن يكون فارس أحلامه كما كان بعضهم فارس أحلامه ، وأن يكون له من تراثه الفني ومجده الشعري ما كان لكثيرٍ مِنهم . ولقد تحقق له شيءً من هذا المجد ، فما يكاد يذكر شعرنا الحديث حتى يكون البارودي في أول صفوفه ومقدمة ريادته .

---

(١) البارودي رائد الشعر الحديث / ١٤٣.

(٢) ينظر المرجع السابق / ١٥٠.

✿ ✿ ✿

من أشد الموضوعات التقليدية تأثيراً في شعر البارودي ، الرثاء ، فقد تابع شاعرنا القدماء في معانيهم ألتي لم تخرج عن التفجُع على الميت والشكوى من الحياة وذم الزمان وبيان مناقب المرثى ، ويلحق بهذا شيء من الحكمة .

وقد رثى الشاعر العديد من أصدقاء السلاح والأدب كالشيخ حسين المرصفي وعبد الله فكري وأحمد فارس الشدْياق وغيرهم . ورثى أولاده وزوجته ألتي بكاها بُكاءً حاراً وهو في المنفى فزاد ذلك من عمق إحساسه بالفجيعة ومن عمق أساه وضاعف من شعوره بألم الوحدة . وتحول إلى تجارب صادقة تتسم بالعمق . دفعه إلى العتب على الزمان وعلى القدر وتتسع حدود تجربته لتمثل مصير الأولاد الذين تكسرت أجنحتهم بوفاة أمهم . ويرسم في مرثيته لزوجته صورة لمأساة بناته اللاتي يُتمن بموت الأم وبعد الأب وصرن يعشن في ظل الوحدة . لا تغمض لهن جفون من كثرة البكاء . ويصوغ من ذلك صورة تنبض بحيوية الفن الكلاسيكي ، فقد ألقت بناته دور عقودهن وضعن من دموعهن عقوداً وراح الشاعر يتحدث عن جزعهن . وقد بعث تلك المعاني مع ريح الصبا ونسيمه انسجاماً مع احتذائه لمراثي القدماء فقال :

لا لوعتي تدع الفؤاد ولا يدي ... تقوى على رد الحبيب الغادي

يا دهر فيم فجعتني بحليلةٍ ... كانت خلاصة عدتي وعتادي

أن كنت لم ترحم ضناي لبعدها ... أفما رحمت من الاسى أولادي

أفزتهن فلم ينمن توجعاً ... قرحى العيون رواجف الأكباد

القين در عقودهن وضعن من ... درّ الدموع قلائد الأجياد

يبكين من وله فراق حفة ... كانت لهن كثيرة الاسعاد

سر يا نسيم فبلغ القبر الذي ... يحمي الامام تحيتي ووداي

وعلى الرغم من أن أغلب مراثي البارودي لم تكن عميقة الأفكار ، لأنه لم يقف

فيها على أسرار الحياة والموت ، كما فعل شعراؤنا القدامى ، وكما فعل شوقي من بعده ، إلاّ أنها قد أتسمت بصدق التجربة الشعورية ، إذ كانت تنبع من قلب مكلوم ونفس مُعذبة أضنتها الوحدة . وقوام هذا الصدق علاقة حميمة كانت تصله بمن رثاهم ، الزوجة والأولاد ورفاق السلاح والقلم ، ومن هنا خلت مراثيه من الزيف والنفاق .

يضاف إلى هذا أنّمراثيه قد نُظمت في المنفى مِمّا زادها صدقاً وحقق لها واقعية التجربة . إذ امتزجت أحزانه بنفسه المُعذبة القلقة التي كانت تعاني آلام الغربة . ومن هنا عُدّ عمر الدسوقي هذه القصيدة بالذات (من عيون قصائد الرثاء ، وهي تدل على الوفاء والمحبة وعلى فرط حساسية)[(١)] . وقد سبق أن أشرنا إلى رأي علي الحديدي فيها .

❁ ❁ ❁

أما فخره فإنه لم يُعالجه لِداعي التقليد فحسب ، بل لدواع تتعلق بشخصيته الطموحة، وطبيعته القوية ، إضافةً إلى قراءاتهُ لشعر الحماسة وتأثره بها . مِمّا يجعل هذه المعالجة نابعة من المعاناة الصعبة . وهذا ما حذا محمد حسين هيكل إلى أن يحكم على شعر الفخر والحماسة ووصف المعارك عند البارودي بالأصالة ، فهو في نظره (يسمو إلى حيث لا يلحقه إلا الأقلون من أكبر الشعراء فحولة وأكثرهم تبرزاً ، ويرجع تبريزه في هذه الأغراض إلى أنه كان يُعبر بها تعبيراً صادقاً عمّا تُنطوي عليه جوانحه ويتردد في أعماق قلبه أو عمّا شارك بنفسه فيه وهذا سر قوته في وصف الحرب ووقائعها)[(٢)] .

ولو عدنا إلى أية قصيدة من قصائده في الفخر ، لوجدنا فيها معاني الإباء والشمم ، والاعتزاز بالنسب . والفخر بالقوة ـ والتغني بالشجاعة والإشادة بالمواقف الصعبة لوجدناها تجد ما في نفسه من آمال عريضة وطموحات بعيدة . وأنها أيضاً تُجسد تجاربه الواقعية كما حدثت فعلاً وكما خاضها بنفسه ، وأنها لا تخرج عن طبيعة ، ولا تتناقض مع صدق تجاربه .

---

(١) في الأدب الحديث / ٢٨٧.

(٢) الديوان ١ / ٣٣ ـ ٣٤.

وقصيدته التي يفخر فيها بنفسه ويحرض بها بني وطنه على الرد على الظلم ، تستطيع أن تُحقق هذه المعاني التي أشرنا اليها ، وفيها يقول :

أبي الدهر إلاّ أن يسود وضيعه ويملك أعناق المطالب وغده
فختام نسري في دياجير محنته يضيق بها عن صحبة السيف غمده
إذا المرء لم يدفع يد الجور أن سطت عليه فلايأسف إذا ضاع مجده
ومن ذل خوف الموت كانت حياته أضر عليه من حمام يؤده
وأقتل داء رؤية العين ظالماً يسيء ـ وتبلى في المحافل حمده
علام يعيش المرء في الدهر خاملاً أيفرح في الدنيا بيوم يعده
يرى الضيم يغشاه فيلتذ وقعه كذي جرب يلتذ بالحك جلده
عفاء على الدنا إذا المرء لم يعش بها بطلاً يحمي الحقيقة شده
من العار أن يرضى الفتى بمذلةٍ وفي السيف ما يكفي لأمر بعده
وإني أمرؤ لا استكين لصولةٍ وأن شدّ ساقي دون مسعاي قده
أبت لي حمل الضيم نفسٌ أبيةٌ وقلبٌ إذا سيم الأذى شبّ وقده
نُماني إلى العلياء فرع تأثلت أرومته في المجد وافتر سعده
وحسبُ الفتى مجداً إذا طالب العُلا بما كان أوصاه أبوه وجده
أصدّ عن المرمى القريب ترفعاً واطلب أمراً يعجز الطير بعده

والقصيدة طويلة ، وكلها تجري في هذا النمط الذي تتشابك فيه ضروب من المعاني التي تجتمع عندَ خيط فكري لا يخرج عن طبيعته الأبية التي تأبى الذل والاستسلام ، وهي معانٍ تنبض بالقوة والحيوية ، وتحقق الكثير من المبادئ التي يؤثرها الشجعان الصناديد .

وقد أكدّ الشاعر فيها على مطلب الحرية . واستهجن الذل والظلم ، وتمسك بمبادئ

الحق . وخلص إلى الفخر بآبائه والاعتداد بنسبه العريق والاعتزاز بأمجاد أجداده . كما يؤكد على طموحاته العالية وآماله العريقة . ولا شك أنها ليست مِمّا يُبالغ الشاعر فيها .

وإذا عرفنا أن الشاعر قد نظم هذه القصيدة في منفاه . أتضح لنا ما كانت تحمله نفسه من إباء وشمم ، فعلى الرغم من الأحداث الجِسام التي ألمّت به وطوحت بآماله إلا أنها على قسوتها ، لم تفت من عضده ولم تضعف معنوياته .

وصحيح أننا نعثر له على قصائد قليلة تُشير إلى يأسه من الحياة والناس . وحقاً أننا نلمح شيئاً من ذلك في زهدياته ، ولكن هذا قليل إذا ما قيس بحماسه وفخره . ولعلّ ذلك عنده (يرجع إلى تلك الحالات النفسية التي غلبه فيها اليأس على أمره وهو وحيد شريد يُعاني غصص الفراق والنفي ، وإلا فهذه النفس الطموح التي خاطرت وغامرت وتطلعت إلى الملك ، وتلذذت ونعمت بالحياة كانت بعيدة عن الزهد في الحياة ولعلها لم تزهد إلا مُرغمة)[1] . كما يرجع أيضاً إلى (عاطفته الدينية التي أخذت تقوى وتنمو)[2] ولعلها استوت في نفسه بفعل الخطوب والأحداث التي عمقت فيه عنصر التجربة ، وإذا هو يتحدث عن الحياة والموت والبعث والخير والشر ، ولاشك أن استواء العناصر الثقافية لديه وكثرة التجارب قد عمّقت موقفه تجاه هذه المسائل وانتهت به إلى تيار زهدي ملحوظ . من ذلك قوله يتحدث عن الإنسان وفنائه .

بلينا وسر بال الزمان جديد	وهل لا مرئي في العالمين خلود
قضى آدم في الدهر وهو أبو الورى	وكل الذي من صُلبه سيبيد
فلا تبك ميتاً حان يوم رحيله	فللموت ما يمضي الفتى ويرود
فما هذه الدنيا وإن جلّ قدرها	سوى مهلةٍ نأتي لها ونعود

ولا يفوتنا أن نذكر ما تخلل الزهد من حكم ومواعظ ، كان كثيرٍ مِنها خلاصة

---

(١) البارودي رائد الشعر الحديث / ١٢٥ .

(٢) محمود سامي البارودي / ١٧٠.

تجارية في الحياة وتعامله مع الناس ، وتتويجاً لقراءاته المكثفة لشعرنا القديم .

۞ ۞ ۞

ونأتي الآن إلى غزل البارودي وإلى خمرياته اللذين آثارا بين الدارسين خلافاً عن حقيقته موقفه منها وصدقه فيها . وكان هيكل قد أستبعد وقوع الحب للبارودي واستنكر صراحته فيه ، وربما أراد بذلك أن يُنزه الوزير القائد من عبث الفتيان . وقد نسي هيكل ما قاله البارودي في مقدمة ديوانه ـ عن دوافع قول الشعر عنده «إنما هيّ أغراض حركتني وإباء جمح بي وغرام سال على قلبي» وهذا ما دفع شوقي ضيف إلى أن يحكم على حب البارودي بأنه (غرام حقيقي كابده مع بعض الفاتنات في روضة المقياس وفي حلوان ، وكاد ينفطر له قلبه أسى وحزناً وسالت دموعه فيه مدراراً ، لما كان يتخلله من اليأس اللاذع والقنوط الممض)[1] .

والحق أننا لا يمكن أن نشك في صدق حب البارودي بوصفه لا يتناسب مع موقعه الاجتماعي بل العكس هو الصحيح ، إذ أن السنوات التي قضاها الشاعر في بلاط إسماعيل هي التي هيأت له ظروف ذلكم الحب . ولقد جهر الشاعر بوقوعه له (دون تحفظ أو خشية من لوم فهو يؤمن بأن الحب ضرورة لازمته لأنه فطري في المرأة والرجل . وألم الصبابة هو الألم العبقري الذي تحيا به نفسه وإنّ الفتى الكريم لا يعيبه اللهو والتصابي فكل مسوق لمّا أُريد له)[2] .

وربما فات هيكل ما ذكره البارودي عن حبه بقوله .

يلومون أشواقي كأني أبتدِعها ... ولو علموا لأموا الظباء الجواريا
ومالي ذنبٌ عِندهم غير أنني ... شدوت فعلمت الحمام الأغانيا
وهل يكتم المرء الهوى وهو شاعر ... ويثني على اعقابهن القوافيا

---

(١) البارودي رائد الشعر الحديث / ١٠٩ .

(٢) محمود سامي البارودي / ٦٩.

وهو اعتراف من الشاعر بأنه كان يُكابد الحب ، على أنّ هذا الحب هو حب عف كما صرح به بقوله :

وهل في الصبا واللهوعارٍ على الفتى … إذا العِرض لم يُدنس بإثمٍ ولابغو

ومن هنا كان دفاع علي الحديدي عن حب البارودي . وقد سبق أن أوردناه في الكلام على حياته .

غير إنّعفافه في حبه لم يمنعه في لحظة ضعف أن ينزلق في طريق الغواية فيخرج كما سبقه أن رسمه لنفسه في دروب العفة .(وصراحة البارودي في الاعتراف تدل على الصدق الفني في شعره ، فقد كان أميناً مع عواطفه وصادقاً في التعبير عنها حين قال :

وملمسّ عِفةٍ قد نلت مِنه … بأيدي اللهو ما شاء التمني
ملكت به عنان الشوق حتى … قضيت لباناتي وأرحت ظني[1]

وأظن بعد ذلك لسنا بحاجة للتأكيد على صدقه الشعوري والفني في موضوع الحب الذي نظم فيه روائع تفيض بالوجد من مثل قوله :

غلب الوجد عليه فبكى … وتولى الصبر عنه فشكا
وتمنى نظرة يشفي بها … عِلة الشوق فكانت مهلكا
يا لها من نظرةٍ ما قاربت … مهبط الحكمة حتى انهتكا
نظرة ضمّ عليها هدبه … ثمّ أغراها فكانت شركا
غرست في القلب مني حبه … وسقته أدمعي حتى زكا
ياغزالاً نُصِبت أهدابه … بيد السحر تضحي شبكا
قد ملكت القلب فستوحى به … إنه حقّ على من ملكا

---

(١) نفسه ، ٧٠.

لا تُعذبه على طاعته ... بعدما تيمته فهو لكا
غلب اليأس على حسن المنى ... فيك واستولى على الضحك البكا
فإلى من أشتكي ما شفني ... من غرامٍ وإليك المشتكى

وكما كان البارودي صريحاً في حبه فقد كان صريحاً في وصفه الخمر ونحن لا يخامرنا شك في أنّ الشاعر قد اقترف أثم الخمرة كما اقترف آثام الحب والذي يستهويه عشق الجمال ويمارسه، يمكن أن يستهويه شرب الخمرة فيمارسه. وهكذا راح شاعرنا بصراحته المعروفة يتغنى (بالخمرة وآثارها في العقول والاحاسيس وأوصافها في ألوانها وجدتها وعتقها، غناء خبير مارس الشراب حتى عرف أسرار التجربة، كل ذلك في عاطفة تفيض قوة وحيوية، بل تفيض فرحاً وبهجة ولذة وكأنما يريد أن يمنحنا محبة الحياة، وديوانه مليء بمجالس الشراب في ليالي الانس يصف دنانها وندما نها وكؤوسها وسقاتها وصفاً رائعاً في أكثره)[1].

وتحتشد قصائد الخمرة في ديوان البارودي مقطوعات قصيرة أو قصائد (لا تقل في روعتها عمّا نظمه شاعر الخمر القديم أبو نواس)[2] من مثل قوله:

أدر الكأس يا نديمٌ وهات ... واسقينها على جبين الغداة
شاق سمعي الفضاء في رونق الفجر ... وسَجع الطيور في العذبات
فهي مرعي الهوى ومغنى التصابي ... ومراح المنى ومسرى الحياة
ألفتها النفوس فهيّ اليها ... من أليم الاشواق في حسرات
تبعث اللهو والسرور وتمحو ... من فؤاد الحزين كل شكاة
بين ندمانٍ كالكواعب حسناً ... ورعابيب كالدمى خفرات

---

(١) محمود سامي البارودي / ٧٠.

(٢) البارودي رائد الشعر الحديث / ١١١ وانظر الحديدي / ٧٠.

يتساقون بالكؤوس مداما هي كالشمس في قميص إياة
في أباريق كالطيور اشرأبت حذر الفتك من صياح النبراة
حانيات على الكؤوس من الرأفة يرضعنهنّ كالأمات
ومغن إذا شدا خلت أن الأرض ظلت تدور بالفلوات
تلك والله لذةِ العيش لا سوم الأماني في عالم الخطرات

❁ ❁ ❁

وقد ارتبط غزله وخمريته بوصف الطبيعة ، وعلى الرغم من كثرة قصائده في الوصف إلاّ أنّ الطبيعة التي تقلبّ في ظِلها البارودي ، سواءٍ في مصر أو في جزيرة سرنديب حيث منفاه ، قد سيطرت على ريشته الفنية ، وكانت واحدة من العناصر التي أثارت شاعريته . وربما كانت طبيعة مصر قد أثارت في نفس الشاعر من المشاعر ما عكست تجاربه الصادقة .

وإذا كانت بعض قصائده في وصف الطبيعة قد استمدّت صورها من الشعر القديم وغدت بسبب ذلك تقليدية ، ألا أن (الجديد في وصف البارودي أنه أفرد له قصائد بعينها لأنّ شاعريته وحواسه المرهفة وتذوقه الحاد للجمال كانت تدفعه إلى قول الشعر ، وإلى وصف مشاهداته لا كما هي في الطبيعة ، ولكن يُخرجها مُلونة بشخصيته وشعوره وأفكاره)[1] .

من ذلك قوله في وصف النجوم :

أرعى الكواكب في السماء كأنّ لي عند النجوم رهينة لم تدفع
وترى الثريا في السماء كأنها حلقات قرطٍ بالجمان مرصع
بيضاء ناصعة كبيض نعامة في جوف أدحي بأرض بلقع

---

(١) في الأدب الحديث ١ /٢٤٩.

والقصيدة طويلة وكلها على هذا النمط من الوصف المادي الحسي .

إنّ الذين تحدثوا عن وصف البارودي قد اتفقوا على ملكته الخيالية ، خصوصاً في وصف الطبيعة التي أثرّت في مشاعره واحاسيسه ، كما تحدثوا عن صدقه فيها يقول هيكل عن هذا الوصف (وكما اختزنت ذاكرته للشعر صدر شبابه فقد اختزنت في هذه السنوات المتعاقبة من صور مصر ، ما زاده حباً لها وتعلقاً بها وما جعله يتحدث في شعره عنها ، ويصف بديع مناظرها وصفاً لم يسبقه اليه أحد)[١] .

لقد حقق شاعرنا في قصائده السياسية والوطنية تطوراً واضحاً ، حين انتقل بها من (عالم الفردية الذاتية التي يعيش فيها ، إلى محيط العمل من أجلِ الجميع ، ومن محور الحياة الخاصة الذي يدور فيه إلى مجال النضال الوطني الكبير ، ثورة يريدها أن تمتد من نفسه إلى مواطنيه ، فتوقفهم ليستأصلوا أسباب ذلهم وعلة ظلمهم)[٢] .

وفي شعره السياسي كان البارودي ناقداً اجتماعياً وثائراً وطنياً ومُصلحاً صريحاً حاد المشاعر . شديد الإحساس على حرية أبناء بلده ناقداً هوانهم وذلهم وتهاونهم في ردع الظلم والسكوت عليه :

وكيف ترون الظلم دار إقامة ... وذلك فضل الله في الأرض واسع
فكونوا حصيداً خامدين أو ... انزعوا إلى الحرب يدفع الضيم دافع
أهبت فعاد الصوت لم يقض حاجة ... إلي ، ولبّاني الصدى وهو طائع
فلم أدر أن الله صور قلبكم ... تماثيل لم يخلق لهنّ مسامع

والحق أن البارودي في ريادته للشعر السياسي والوطني قد فتح باباً جديداً لموضوع

---

(١) لديوان ١ / ٢٠. a٩ .b ٧

(٢) محمود سامي البارودي / ٧٦.

القصيدة العربية الحديثة ، قبل أن تتأثر بالدعوات الأوربية ومذاهبها الأدبية .

ومن هنا كان حقيقاً (بالبارودي أن يجد الأنصاف من وطنه فيعترف له بأن صوته كان أسبق الأصوات في الدعوة إلى الثورة المسلحة على الفساد والظلم في مصر الحديثة ، وجدير بالتاريخ أن يُسجل له هذا السبق ، ويذكر له بالتقدير شجاعته لوطنه)[1] والحق أن اقتحام البارودي لميدان الشعر السياسي لم يكن تجسيداً لأفكاره الحرة وتطلعاته الثورية ، وإنما كان تأكيداً لحبه للوطن وولائه للأرض ، فكثيراً ما تغنى بمصر وجمالها وسحرها خصوصاً في مرحلة المنفى ، إذ ظلت تلك القصائد تؤكد مشاعره الدافقة تجاه وطنه وأحبابه :

فيا مصر مدّ الله ظلك وارتوى ... ثراك بسلسال من النيل دافق
ولا برحت تمتار فيك يد الصبا ... أريجاً يداوي عرفه كل ناشق
فأنت حمى قومي ومشعب أسرتي ... وملعب أترابي ومجرى سوابقي
بلادٍ بها حل الشباب تمائمي ... وناط نجاد المشرفي بعا نقي

وهذه المشاعر التي تعبق بالحنين والوفاء لمصر هيّ واحدة من الأسباب التي دفعت البارودي إلى الدفاع عن بلده ورد الحيف عنه وتحمل الأهوال في سبيله . ولهذا الشعر السياسي والوطني وجه آخر يلتقي معه في الأسباب ، ويتصل به في الجذور ، فقد كانت مصر وقتئذٍ تئن من التخلف بأشكاله المختلفة ، وقد ذكرنا في غير موضع ، إنّ الشاعر كان في دعوته هذه شديد الغيرة على أبناء بلده يؤلمه ما يراه منهم من تقاعس وقعود عن الثورة واستسلام لظلم الغزاة والحكام ، لذلك كان يصرخ بالأمة إذ يراها تقنع بالذل وترضى بالهوان وكان يقرعها أن لا تُلبي داعي الجهاد :

بئس العشير وبئست مصر من بلدٍ ... أضحت مناماً لأهل الزور والخطل

(١) نفسه / ٨٠.

أرضٍ تأثلّ فيها الظلم وانقذفت صواعق الغدر بين السهل والجبل
وأصبح الناس في عمياء مظلمة لم يخط فيها أمروٌ إلا على زلل

وحين لا يجد استجابة لدعوته ، يتألم ويأسى على ما يراه من خضوع الناس وجُبنهم ويتأسف أن يجد مصر يحكمها الأعراب ، ويُذكر أهلها بأمجادهم وحضارتهم ، ويسوق ذلك كله بمشاعر نبيلة وعواطف حارة مخلصة لا يرقى إليها شك فيقول :

لم أدر ما حل بالأبطال من خور بعد المراس وبالأسياف من خلل
أصوحت شجرات المجد أم نضبت غدر الحمية حتى ليس من رجل
لا يدفعون يداً عنهم ولو بلغت مس العفافة من جبن ومن خزل
خافوا المنية فاحتالوا وما علموا أن المنية لا ترتد بالحيل
فما لكم لا تعاف الضيم انفسكم ولا تزول غواشيكم من الكسل

وتمتلئ القصيدة بالصور النقدية الواقعة الصريحة وتنم عن حرص الشاعر وصدقه في مشاعره الوطنية ، كما تفصح عن دقته في رصد الأحداث وقدرته على تصوير الواقع .

۞ ۞ ۞

بقي أن نقف عند غربته التي أوحت إليه بأعذب ألحان الحنين ، وقدمت غزراً من القصائد العاطفية الصادقة .

وصحيح أن شعر الحنين قديم في تراثنا الأدبي ، كما شاع لدى شعرائنا المحدثين أمثال شوقي والكاظمي وغيرهما . غير أنهم لم يبلغوا منه ما بلغه البارودي من دقة في الوصف وصدق في الإحساس وحرارة في العواطف .

فقد كان هذا الشاعر يُعاني غصص الغربة أكثر من سبعة عشر عاماً ، يبكي حاله ويرثي زوجته وأولاده وأصدقاءه ، ويستجيب لدواعي حبه لمصر ، فيخشع لطبيعتها ، ويصف وحشة الغربة وعذابها ، ويكشف عمّا آلت إليه نفسه من شوق لمصر ولمن فيها ،

كلّ ذلك والشاعر يمتلك قياد فنه ، حتى لكأن شعر الحنين كان ينتظر من يكشف عن أصالة بعدّ طول غياب ، ويُحيي معانيه بعد أن غابت عن لِلشعر مئات من السنين .

والذين درسوا شعر البارودي يتفقون على أن موضوع الحنين يُمثل لديه أروع ما تناولته ريشة هذا الشاعر. صدق أحساس وحرارة عواطف لأنه قد أستمد مادة تجاربه فيه مِمّا كان يُعانيه ويكابده وهو كثير .

ولِنستمع إلى إحدى قصائده التي يقول فيها :

ردوا على الصبا من عصري الخالي … وهل يعود سواد اللمة البالي
ماضٍ من العيش ما لاحت خمائله … في صفحة الفكر الا هاج بلبالي
يا غاضبين علينا هل إلى عدةٍ … بالوصل يوم أناغي فيه اقبالي
غبتم فأظلم يومي بعدّ فرقكم … وساء صنع الليالي بعد اجمالي
فاليوم لا رسني طوع القياد ولا … قلبي إلى زهرة الدنيا بمال
أبيت مُنفرداً في رأس شاهقةٍ … مثل القطامي فوق المربا العالي
ولو نيراني وبردي بالندى لثق … لخلتني فرخ طيرٍ بين أدغالي
غال الردى أبويه فهو منقطع … في جوف عيناء لا راعٍ ولا دال

والقصيدة طويلة ، تحتفل بالوصف الدقيق والمشاعر الرقيقة والعواطف الدافقة وتختلط فيها المشاعر الفردية بالمشاعر العامة الإنسانية ، كما أنها تُنبئ عن الموقف الصادق للتجربة الذاتية التي تختلط بالتجربة الإنسانية العامة .

۞ ۞ ۞

بقي أن نعرف شيئاً عن مفهوم الريادة الشعرية للبارودي ، هذه الريادة التي حققت له مجده الأدبي وأتاحت له مالم تتح لغيره من شعراء جيله ، ذلك أن ما استعرضناه من شعر الشاعر وشاعريته ، ومَلكاته الأدبية ، وإمكاناته الفنية التي أستطاع أن يعيد بها للشعر العربي أصالته وعمقه ونقاءه ، لم تتحقق إلا بِمجموعة عوامل ، بعضها يتعلق بملكاته

الشخصية وبعضها الآخر يتصل بظروف استنزفت قدراته الخاصة وحركت في نفسه عوامل الطموح والريادة التي تتحقق لدى غيره من شعراء جيله .

إنّ مفهوم الريادة لا يعني ، تحقيق التجديد والخلق والابتكار في المعاني والأساليب واللغة والموضوعات وغيرها ، وإنما يعني بعث الشعر العربي إلى ما يصله بشعرنا القديم ، روعة أسلوب ورصانة لغة وجزالة لفظ ـ وصحة تركيب ومتانة عبارة . وما ينتج عن هذا كله من بُعد عن الابتذال في الموضوعات والاسفاف في الأفكار والضعف في المعاني ، وكلف بالبديع وأثقاله .

والواقع أن الشاعر العربي على عهد البارودي لم يستطيع أن يُحقق شيئاً من هذا ، وإنما هبط بالشعر إلى ما يحيله ألفاظاً مرصوفة وعبارات ركيكة ، وراح يحشده بألوان البديع ويثقله بما يتهيأ له من جناسٌ وطباق ومُقابلة وحشو حتى إذا جاء البارودي سما بالشعر وبعث القصيدة بعثاً جديداً يصلها بماضيها الزاهر ويحقق لها نوعاً من الواقعية التي ألمحنا إلى بعض صورها ، كما حقق لها من الصدق الفني والشعوري ما أرتفع بها إلى مستوى الشعر الجديد .

وأكبرالظن أن الذي هيأ لِلبارودي كل هذا هو أنه (أكبعلى النماذج القديمة الرائعة يحفظ ويستظهر ويُزاول صنع الشعر ، وبذلك أعاد للشعر العربي سيرته الأولى عند شعراء الجاهلية والإسلام من الرواية والاستظهار ثم المزاولة وأيضاً من التعبير الواضح المستقيم عن مشاعر صاحبه)(١) .

ولكن ما الذي حقق للبارودي هذه الريادة ؟

هناك مجموعة من العناصر التي هيأت له هذا المجد الريادي وفي مقدمتها عنصر الثقافة وهي تتوزع بين العربية التي شغف بها واستظهر الكثير من شعرها ، وهيّ التي حققت له القدرة على الاحتذاء .

ورُبما أفاد شيئاً من الثقافة التركية والفارسية التي نظم فيها شعراً وكتب نثراً . وأما

---

(١) البارودي رائد الشعر الحديث / ٩٩. وانظر المرجع نفسه / ١٤٠ . ١٤٤ . ١٥٠ . ١٥٢ .

العنصر الثاني فهو جنسه الشركسي ألذي ظهر طابعه في شعره ، وأظهر اعتداداً بنفسه وإعجاباً وفخراً بنسبه وهو الذي دفعه لأن يسمو إلى الطموح ، ومنه الطموح الأدبي .

ومِمّا يتصل بهذا طبيعته الجادة التي أسلمته إلى ارتياد سبيل الفروسية ليحقق بها طموحاته الشخصية ويعيد بوساطتها أمجاد آبائه وأجداده . وقد وضح هذا في كثيرٍ من قصائده في الفخر والحماسة .

ومِمّا يتصل بعنصر الطبيعة الشخصية ، مواهبه الخاصة من ذكاء وقدرات وإمكانات قلما توفرت لدى غيره ، وهي التي هيأت له استيعاب ما يقرأ ويحفظ ، وهي التي بوأت له المناصب العالية في الحكم .

ورُبما يكون للبيئة المصرية أثر واضح في هذه الريادة ، وهي العنصر الذي أمده بِمادة تجاربه وصوره الواقعية الناضجة ، فقد مضى يصب بما تهيأ له في سني حياته الأولى من حب وخمر وعلاقات يصفها وصفاً رائعاً بعيداً عن الافتعال كما راح يصف مشاهداته في قصور الخديوي إسماعيل وعباس ويصور ما فيها من بذخ ولهو ومن بديع ما تحتويه القصور ، وتهيأ لقلبه في هذه الأجواء أن يحب ويكشف في صراحة عن حبه ، كما تهيأ له أن يصف الخمرة التي كانت تعج بها قصور الخديويين . وقد أمّدت مصر بما فيها من أحداث سياسية وصور اجتماعية قصيدة البارودي بالموضوعات الجديدة والمعاني المختلفة .

هذه وغيرها من العناصر هي التي دفعت بالشاعر وشعره لأن يعيد المجد الأدبي بما حقق له مكان الصدارة والريادة الأدبية ، فكان دون منازع رائداً للشعر العربي الحديث .

ثانياً ـ (الشعراء المعتدلون)

سلك الاتجاه الكلاسيكي في الشعر العربي الحديث اتجاهين رئيسين :

الأول : أتجاه يتخذ من شعرنا العربي القديم مقياساً يجتذبه في الأغراض والمعاني والأساليب والصور واللغة ، ولكنه لا يلغي شخصيته ، ولا يبتعد به عن بيئته وعصره .

وأمام هذا الاتجاه محمود سامي البارودي ـ الذي تأثر الشعر العربي في أزهى

عصوره عندّ أبي نواس والبحتري وأبي تمام وأبن الرومي والمتنبي والمعري والشريف الرضي وقد أقام شعره على هذا دون أن تضيع فيه معالم حياته العصرية وما يكتنفها من أحداث ، ولكنه ظل أسيراً للصناعة الشعرية التي كانت مظهراً من مظاهر الحياة الأدبية على عهده .

وقد هيأ هذا الاتجاه السبيل لآخرين من بعده مضوا في طريقهم الحديث أكثر مِمّا مضى أستاذهم ، فتمثلوا حياتهم الجديدة وما اكتنفها من أحداث وما طرأ عليها من تحول. وهؤلاء الشعراء هم الذين يُمثلون الاتجاه الثاني الذي سمي بالكلاسيكية الجديدة ويقف في مقدمتهم أحمد شوقي وحافظ ابراهيم وإسماعيل صبري وأحمد محرم وأحمد الكاشف والرصافي والزهاوي والجواهري والشبيبي والنجفي وحافظ جميل وغيرهم وقد حاول هذا الفريق من الشعراء أن يتطور بالشعر في رفق واتئآد كما عبّر عن ذلك شوقي بقوله (ولست في هذا الرأي عدواً للتجديد ولكني أكره الطفرة) أمّا الشاعر عزيز فهمي فقال :

أينا تولوا في التجديد ناحية ... من الجمال وأخرى شحمها ورم
وفي القديم تراثٌ بعضه رمم ... وفي القديم تراثٌ بعضه قوم

وليس هذا فحسب ، فقد وقفوا على الأطلال والرسوم ، وشبهوا الكرم بالمطر ، وعارضوا القصائد القديمة المشهورة ، ورثوا ووصفوا ومدحوا بالمعاني التي رثي ووصف ومدح بها الشاعر القديم . وحافظوا على أوزان الشعر القديم ، وسلكوا نظام الشطرين في النظم . ولكنهم بثوا في كل ذلك مشاعرهم ، ولونوا به عواطفهم ، وعبّروا عمّا تجيش به خواطرهم ، وظهرت شخصياتهم أشد ما يكون الظهور ، وظهرت معها ملامح عصرهم ، وطبيعة بيئاتهم وذلك كله من خلال موضوعات جديدة أو قُل أنهم بنوا في الموضوعات القديمة مفاهيم جديدة في السياسة والاجتماع والعلم والأخلاق والتربية .

ولعلّ لظروف الاتصال بين الشرق والغرب ، وتعميم الثقافة وتشعب أبعادها وما

أستجد معها من قيم حضارية ، وأفكار سياسية ومُثل اجتماعية ، أثرة الوضع في تطور شعر هؤلاء شكلاً ومضموناً .

وعلى هذا النحو ، راح شعراء هذا التيار الجديد ، يلقون بشباك قصائدهم في كل مجالات الحياة ، ويدلون بدلائهم في روافدها المختلفة ، من تمثل للعصر وأحداثه .

وكان للمجتمع العربي نصيبٌ وافر من إسهام هذا الشعر ، فقد تحدث الشعراء عن كل ما يجري في مجتمعهم ، فحثوا على العناية بالنشيء الجديد ، وطالبوا باحترام حقوق الناس وحرياتهم ومذاهبهم ، ونددّوا بالفوارق الطبقية وبالطائفية ، وعالجوا في شعرهم الاجتماعي أيضاً مسألة الطلاق وصوروا الفقر ، وتوجهوا إلى الأغنياء يحثونهم على البر والإحسان ، ويدعونهم إلى فتح المدارس ومعاهد العلم ، وبهذا تتسع دائرة شعرهم لكل موضوع وحدث سياسي أو اجتماعي أو ديني أو خلقي .

وعلى الرغم من اعتمادهم الأساليب القديمة وإتباع أنماطها المختلفة ، إلا أنهم حاولوا أن يتطوروا بشعرهم ، ما وسعت ذلك قدراتهم الفنية ، وساعدت عليه ثقافتهم الأدبية والشعرية ، فمن ناحية الشكل حاولوا تنويع قوافيهم لتتسق مع موضوعاتهم الجديدة، ومعانيهم المبتكرة ، وربما نلمس مثل هذا لدى حافظ ابراهم وعزيز فهمي وعبد الغني حسن والكاشف والزهاوي والرصافي والجواهري وحافظ جميل وغيرهم .

وقد تبع هذا التطور الوئيد في شكل القصيدة ، تطور في مضمونها ، وذلك باتخاذهم الأقصوصّة الشعرية مجالاً للتعبير عمّا تموج به عواطفهم ، وتطفح به أحاسيسهم وتتدفق به مشاعرهم .

حقاً أن الأقصوصّة الشعرية ، قديمة في شعرنا العربي ، فقد بدت في شعر عمر بن أبي ربيعة وأبي نواس وغيرهما ، ولكنها صارت لديهم تعالج موضوعات اجتماعية . وتطور خلجات النفس الإنسانية ، ومع أنها لم ترد عندهم بالمستوى الفني المطلوب ، إلا أنها كانت لبنة في طريق بناء الأقصوصّة وقد سلك درب هذا الفن أحمد شوقي وأحمد محرم وعزيز فهمي وحافظ ابراهيم والرصافي والزهاوي وخيري الهنداوي وغيرهم .

وفي مجال الشعر الملحمي نظم أحمد شوقي (دول العرب وعظماء الإسلام) ونظم

أحمد محرم (الإلياذة الإسلامية) . وكتب حافظ ابراهيم (عمريّته المشهورة) وكتب محمد عبد المطلب (علويته) وعمر أبو ريشة (خالديته) .

ووضع خليل اليازجي عام ١٨٧٦ أول مسرحية شعرية ، وهيّ مسرحية (المروءة والوفاء) وتبعها بعد ذلك العديد من المسرحيات منها (كيلو باترة) و(مجنون ليلى) و(عنترة) وغيرها لأحمد شوقي ، ولعزيز أباظة (قيس وليلى) و(الناصر) و(سمير أميس) لعمر أبي ريشة . ونظم خالد الشواف مسرحية (الأسوار) .

وعلى هذا النحو راح شعراء التيار الكلاسيكي الجديد (المعتدلون) يُقدمون مالم يستطع تقديمه أُستاذهم البارودي ، فمضوا من حيث وقف ، متجاوزين كل ما يقف في طريقهم ، مُستوعبين مظاهر التعبير التي لاحت في أُفق مجتمعهم والتي حملتها ريح التغيير التي هبّت من أوربا .

والجدير بالملاحظة أن انطلاقهم في طريق التعبير هذا لم يقطع صلتهم بالجذور التي كانت سبباً في ريادة البارودي . ومن هنا ظلوا يحتفظون بتأثرهم بالشعر العربي القديم ويحتفلون بمعانيه وصوره ولغته وأسلوبه .

ويُمثل هذا التيار عشرات الشعراء من مصر والعراق وسوريا وغيرها من الأقطار العربية الأخرى ، وربُما يكون الرصافي وحافظ ابراهيم خير ما يمثله في العراق لما بينهما من تشابه في المزاج وظروف الحياة ومُستوى الفن الشعري ، وما يلتقيان عليه في الأسلوب والمعاني والأفكار والثقافة والموضوعات الشعرية أيضاً . ومن هنا كانت دراسة هذين الشاعرين خير ما يعكس هذا التيار الذي ندرسه .

۞ ۞ ۞

ولد حافظ ابراهيم عام ١٨٧٠ في أُسرة مصرية فقيرة ، بعيدة عن الجاه والسلطان قريبة من الأمّة والشعب .

وولد الرصافي بعده بخمس سنوات ١٨٧٥ في بيت فقير بمحلة الفراغول بالرصافة ببغداد ، لأب شرطي ، وأم تعمل على إعانته في سد حاجات الأسرة .

وكان حافظ ابراهيم قد تعلم ولكنه لم يواصل تعليمه ، فهام على وجهه يذرع

الطرقات فإن اضطر بعد تعب ، سلك طريقه إلى القهوات ، حيث ينتظره الملل والجوع . ولم يكن الرصافي أحسن حالاً من صاحبه ، فقد عاش هو الآخر في بيتٍ فقير ، يحفه البؤس والفاقة ، وربما كان (مقهى الرصافي) ببغداد خير مكان يلجأ إليه لِيُخفف عنه وطأة الحياة وشظف العيش .

وعن شخصية حافظ وشعره يقول طه حسين (كان حافظ أقل حظاً من المهارة ، وأيسرهم نصيباً من المداورة ، وأعظمهم قسطاً من الصراحة .

ولا يختلف الرصافي عن هذا في شيء ، إذا قيست مهارته الشعرية بشوقي ، فهو يختلف عنه ، أما صراحته وبُعده عن المداورة فهو يتفوّق فيه على حافظ :

ويقول طه حسين عن طبيعة حافظ (فأما طبيعة حافظ فيسرة جداً ، لا غموض فيها ولا عسر ولا التواء ، وهذا اليسر هو الذي يحببها الينا ، وهو الذي يجعلها في الوقت نفسه فقيرة قليلة الحظ من الخصب والغنى) .

وربُما اقتربت طبيعة الرصافي من هذا اليُسر وهذه الصراحة ، وهو ما حببها إلى الناس جميعاً ، ولا نشك أن صراحته المعهودة ، هيّ التي ألقت به في أحضان الفاقة ، وعرضته إلى التهديد ، وأبعدّته عن الغنى ، ويُسر الحياة . ويتحدث طه حسين عن صدق حافظ في شعره وتصويره لنفسه فيقول (وكان مصد شعر حافظ صورة صادقة لهذه النفس البسيطة اليسيرة ، فأحبوه كما أحبوا مصدره ، وأُعجبوا به كما أُعجبوا بينبوعه)(١) .

وما كان الرصافي أقلّ صدقاً في تجارته من حافظ ، بل أنه ليبزهُ فيه ، ويتفوق به عليه ، وإذا كان حافظ يغض الطرف أحياناً عن خصومه ، ويداري المستعمرين والحكام أحياناً أُخرى ، لأن في نفسه حرصاً على وظيفته ، فإنّ الرصافي لم يفعل ذلك قط ، إذ أنه كان يهجو الانكليز والظالعين معهم بشواظي قصائده الصريحة ، وهجاؤه للملك فيصل وللوزراء يشهد له بالمواقف الصادقة ، والصراحة الشديدة . وربُما كانت صراحته سبباً في استمرار فاقته وضيق ذات يده ، وكان بإمكانه أن يغضّ الطرف عمّا يراه ، فيحتفظ بأرفع

---

(١) ينظر حافظ وشوقي : طه حسين / ١٩٤ . ١٩٦ . ١٩٨ .

المناصب ، لكن صدقه مع نفسه ومع أبناء وطنه ، كان يحول بينه وبين ذلك ، في حين توقف حافظ ثمانية عشر عاماً ، قضاها موظفاً بدار الكتب عن قول الشعر الوطني - وابتعد عن رسالته التي كانت تصل بينه وبين جمهوره ، وهو قدح في مواقفه المعروفة وأساء اليه لدى من أحبوه وأعجبوا بشعره الوطني ، وعند من بحثوا ذلك الشعر . ونعود إلى ثقافة الشاعرين ، وإلى أثرها في شعر كلّ منهما ، فقد كانت ثقافة حافظ محدودة الجوانب ، لا تتجاوز معرفته للأدب العربي القديم ، وإلمامه بالفرنسية من غير إتقان ، وكان بعيداً عن علوم العربية ، ولم يكن معنياً بدراسة الفلسفة القديمة أو الحديثة ، ويمكننا أن نحدد عنايته بالثقافة العربية بقراءته لكتاب الأغاني ، وولعه بالشعر العربي . ورُبما أستمد الكثير من معانيه من محيطه الذي يعيش فيه ، ومن الناس الذين أحبهم وأحبوه .

ويلتقي الرصافي في ثقافته مع حافظ في أشياء ويختلف معه قليلاً في أشياء ، يلتقي معه في ضعف ثقافته الأجنبية ، إذ لم يكن يعرف الانكليزية أو الفرنسية ، ويلتقي معه كذلك في اعتماده على دواوين الشعراء وكُتاب الأغاني وغيره من كتب الأدب .

وقد اعتمدت شاعريته أيضاً على الكثير مِمّا حفظه وقرأه .

لكنه يختلف عن حافظ في سعة ثقافته العربية والعلمية ، فقد درس على شيخه شكري الألوسي علوم العربية ، من لغة ودين وأدب أكثر من اثنتي عشرة سنة ودرس على غيره الفقه والمنطق وعُلوماً أخرى ، وكان حصيلة ذلك مؤلفاته الكثيرة في الأدب واللغة والخطابة والتاريخ والسياسة والدين والاجتماع والسيرة ، منها ما طبع ومنها مالم يطبع . وقد تجلت هذه الثقافة الواسعة في موضوعاته الفلسفية والعلمية والتاريخية ، وانعكست في ما تضمنه شعره من أمثال وحكم .

ويكفي أن نلقي نظرة على موضوعات دواوينه لنجد فيها مالم نجده في ديوان حافظ . ومِمّا يتصل بهذه الثقافة ، ينابيعها الأولى ، التي استمدّت من الشيوخ المصلحين ، فقد اتصل حافظ بالشيخ محمد عبده وأصبح له صفياً ، وتأثر بعلمه وآرائه ، واتصل الرصافي بالشيخ محمود شكري الألوسي ، ودرس عليه اثنتي عشرة سنة كما ذكرنا .

والشيخان يلتقيان على صعيد العلم والأدب والسياسة والمجتمع وإصلاحه .

وكان لهذه الصلة لدى الشاعرين آثارٌ واضحة، خصوصاً في مواقفهما الوطنية المعروفة وتأسيساً على هذا كله، نستطيع أن نرجع شاعرية الشاعرين إلى مجموعة عناصر هي: عنصر الجنس، وعنصر البيئة وعنصر الثقافة.

وقد دعا كل منهما إلى وحدة الأمّة العربية، ومُقاومة الاحتلال ومقارعةِ الظلم، واستمدّ من تاريخ أُمته العربية وتراثها، ما أعانه على بناء القصيدة وأثرى معانيه بمادتها. أما عنصر البيئة، فهو أشد العناصر تأثيراً وأكثرها صلة، لأنها أمدّت كُلاًّ من الشاعرين بالتجارب الواقعية والموضوعات الجديدة، سواءً منها ما يتعلق بطبيعة الأرض التي تغنى بها الشاعران وصفاً جميلاً وإعجاباً شديداً، أو ما يتصل بالبيئة السياسية التي أمدّتهما بالموضوعات الغنية والمعاني الجديدة والتجارب الصادقة، أو ماله صلة بالبيئة الاجتماعية التي وقف كلّ منهما يرصدها بدقة الملاحظة، ويُعبر عنها بعمق التجربة أو بالصلات الإنسانية التي تربط الناس بعضهم ببعض، وما ينم عن ذلك من مواقف الشاعر تجاهها، كمواقفه من الغنى والفقر، والفوارق الطبقيّة والدينية. ولم يكن عنصر الثقافة أقل شأناً في شاعرية الرجُلين. وربُما كان للثقافة اللغوية والأدبية الدور الفاعل في هذه الشاعرية، وكذلك كان شأن الثقافة الدينية.

✿ ✿ ✿

ونعود الآن إلى شعر الشاعرين، لنقف على ما فيه من أبعاد موضوعية، ومناحٍ فنية، ولندل بذلك على شاعرية كل منهما.

يقول شوقي ضيف بصدد الكلام على شعر حافظ (إن كنت تريد تصوير شكواه وحزنه وبؤسه وفقره، فقيثارة حافظ تُسمعك كلّ هذه الألحان الشجيّة، وإن كنت تريد ما يضطرب في قلوب زُعمائه ومُصلحيه من دعوات عقلية وروحية وسياسية ووطنية، فالقيثارة نفسها تتدفق عليها هذه الأنغام، وكأنها تعتصرها اعتصاراً)[1].

وفي هذا الكلام، ما يُشير إلى شعر حافظ الذاتي الذي يُعبر عن أنينه وشكواه

---

(١) الشعر العربي المعاصر في مصر / ١٠٦.

ويُجسد فقره ونضاله السياسي والاجتماعي ووعيه الفكري ، وفيه أيضاً مالا يعبر عن نفسه ، وإنما يُجسد فيه جهاد الأمّة ، وآمالها السياسية وآلامها الاجتماعية ، وما يؤكد نضالها ضد الاستعمار والحُكام . وشعر الرصافي يُعبر عن هذا وأكثر منه بكثير ، لأن ما فيه من شعر ذاتي ونفسي يُجسد كل ما يتصل بنزعات الشاعر وعواطفه ومشاعره وأحاسيسه ، ويعكس آلامه وأوجاعه . ولأن مافيه من شعر غيري ، يُعبر عن طموحات أبناء أُمته ويتحسس جهادهم السياسي ونضالهم الشعبي ويُجسد ما في نفوسهم من آمالٍ عريضة ، وتطلعات بعيدة .

ولا شك أن ما تضمنه شعر الرصافي من موضوعات ، وما طفح به من معانٍ وأفكار يفوق كثيراً في صدقه ما ورد في شعر حافظ ، لأن صاحبه لم يقف في مستوى تجربته عند حدٍ مُعين ، ولهذا لم تقف قيثارته عن الغناء للوطن والشدو على ألحانه ، كما حدث لحافظ ، حين سكت عن قول الشعر ثمانية عشر عاماً ، سواء ما يتصل بمواقفه ضد الاحتلال الانكليزي لمصر ، أو ما يتعلق برصد الحياة السياسية والاجتماعية ونقدها ، بينما آثر الرصافي مغادرة مجلس النواب ، احتجاجاً على تخاذل أعضائه وعدم جدواه ، وكاد يُصْلي الانكليز وأعوانهم في العراق بشواظي قصائده الثورية .

ومع هذا الفرق فالصلة بين الشاعرين حميمة لأنها ـ كما ذكرنا ـ تلتقي في كثيرٍ من الجوانب ، وتستمد تجربتها من واقع الحياة العربية في مصر والعراق .

حين تم الاتفاق بين فرنسا وانكلترا على احتلال مصر ، غضب حافظ على المصريين لسكوتهم على تلك الاتفاقية فقال :

وما أنت يا مصر دار الأديب ... ولا أنت بالبلد الطيب
أيعجبني منك يوم الوفاق ... سكوت الجماد ولعب الصبي
يقولون في النشيء خير لنا ... وللنشئ شرٌ من الأجنبي

هذه أذن أبيات احتجاج على السياسيين الذين أساؤوا إلى وطنهم وخذلوا أبناء

أُمتهم ، وهي بعيدة عن حرارة الانفعال ، بينما يتجسّد الصدق الفني والشعوري في قصيدة الرصافي التي يتهكم فيها بالسياسيين العراقيين البعيدين عن المسؤولية الوطنية فيقول :

يا قوم لا تتكلموا ... إنّ الكلام محرّمٌ
ناموا ولا تستيقظوا ... ما فازَ إلا النوم
وتأخروا عن كلّ ما ... يقضي بأن تتقدموا
ودعوا التفهّمَ جانباً ... فالخير الا تفهموا
وتثبتوا في جهلكم ... فالشر أن تتعلموا

وهي القصيدة التي يقول عنها مصطفى الحرثي (إنها أروع قصائده فناً وموضوعاً)[1].

ويبدوا الرصافي في هذه الأبيات أشدَ تأثراً وأكثر انفعالاً من حافظ ، ولعلّ السبب يعود إلى طبيعة هذا الشاعر فهو لا يعرف المهادنة ، ولم يسلك طريق اللين في مواقفه السياسية قط . وقد شن الرصافي حرباً على الانكليز والحُكام والوزراء ، ولم يعرف شعره مكاناً للملاينة ، شأنه في ذلك كشأنه في كل المواقف . من ذلك قصيدته التي يحمل فيها على الانكليز وصنائعهم من الحكام فيقول :

لنا ملك وليس له رعايا ... وأوطان وليس لها حدود
وأجناسٍ وليس لهم سلاح ... ومملكةٍ وليس لها نقود
وكم عند الحكومة من رجال ... تراهم سادة وهم العبيد
كلابٌ للأجانب هم ولكن ... على أبناء جلدتهم أسود
وليس الانكليز بِمُنقذينا ... وإن كُتِبت لنا منهم عهود

وقريبٌ من هذا المعنى ، يقول حافظ في قصيدته عن (دنشواي) :

(١) معروف الرصافي : قاسم الخطاط والسحرتي وآخرون / ٢٧٣ .

أيـهـا القـائمـون بالأمـر فينـا هـل نسيتم ولاءنـا والودادا
خففوا جيشكم وناموا هنيئاً وابتغوا صيدكم وجوبوا البلادا
وإذا أعوزتكم ذات طوقٍ بين تلك الربى فصيدوا العبادا
إنما نحن والحمام سواء لم تغادر اطواقنا الأجيادا

وإذا كان الرصافي وحافظ قد اجتمعا على صعيد الحياة السياسية ، نقداً لأساليبها وهجوماً على ساستها وحُكامها ووزرائها ، فإن الوطن قد جمعهما على صعيد الصدق والحب والإخلاص .

وربُما كانت قصيدة حافظ التي يفتتحها بقوله :

وقف الخلق ينظرون جميعاً كيف أبني قواعد المجد وحدي

من أفضل ما قيل في حب الوطن والولاء له والاحتفاء به والتغني بأمجاده ، والاعتزاز بأهله ، وفي هذه القصيدة يتميز حافظ على الرصافي ، وعلى غيره من شعراء هذا التيار ، في الصدق الفني والصدق الشعوري ، وفي عمق التجربة أيضاً . وفيها يبدو الشاعر ممتلكاً أدواته الفنية باقتدار ، كما وضحت فيها شخصيته أشد ما يكون الوضوح . يقول على لسان وطنه :

أنا تاج العلا في مفرق الشرق ودرّاته فرائد عقدي
أي شيءٍ في الغرب قد بهر الناس جمالاً ولم يكن منه عندي
فترابي تبرٌ ونهري فرات وسمائي مصقولة كالفرند

إلى أن يقول :

أنا إن قدّر الإله مماتي لا ترى الشرق يرفع الرأس بعدي
أنني حرة كسرت قيودي رغم رقبى العدا وقطعت قدي

والقصيدة طويلة ومعظمها يجري على هذا النسق السهل في الألفاظ ، القوي في العبارات الجميل في الصور .

وليس الرصافي أقل حباً لبلده من حافظ ، لكن أدواته الفنية تحول بيننا وبين اعجابنا وتأثرنا بقصيدته التي يؤكد فيها حبه الوطني ، بعيداً عن الزيف ، يقول :

وطن عشت فيه غير سعيد ... عيش حر يأبي على الدهر عوجه
أتمنى له السعادة لكن ... ليس لي فيه ناقة منتوجه
أخصب الله أرضه ولو أني ... لست أرعى رياضه ومروجه
كلّ يوم بِعزه أتمنى ... جاعلاً ذكر عزه أهزوجه

وحب الوطن لدى شعراء التيار الكلاسيكي الجديد ، صار ظاهرة ملحوظة ، في ميدان الشعر وارتبط ارتباطاً عضوياً بالمعاني السياسية والوطنية والأفكار الدينية ، ومردّ ذلك عندنا ، إنّ الأقطار العربية ، ظلت قروناً عديدة أسيرة السيطرة الأجنبية ، يحكمها الغرباء بالعسف والاستبداد ، وينهب خيراتها ، وهيّ خاضعة مُستسلمة ، لأنها تمتلك أسباب القوة التي تُمكنها من التحرر فلما تهيأت لها تلك الأسباب ، بفعل عوامل كثيرة راح شعراؤها يتغنون بالحرية ، وينشدون أناشيد الوطنية ، يدفعهم إلى ذلك عواطف دينية مُتأججّة ، ومشاعر قومية صادقة ، حتى صار اختلاط المفاهيم الدينية والقومية لديهم ظاهرة من أشد الظواهر الشعرية وجوداً .

ويبدو أنها كانت ردّ فعل للهجوم الأوربي على الدولة الإسلامية التركية .

ويلاحظ أن المفاهيم القومية عندّ الرصافي وعند غيره من شعراء جيله ، لم تكن واضحة المعالم والحدود . حين كانت تختلط بِالمفاهيم الإسلامية وقد ورد هذا واضحاً في شعر الرصافي وشعر حافظ وغيرهما ، خصوصاً في الدفاع عن الخلافة الإسلامية وعن الدين الإسلامي نفسه .

والواقع أن هذا الفعل لا يتسع لِتتبع الكثير من الشعر السياسي لدى حافظ والرصافي ولكننا نُريد فقط أن نُشير إلى طابعه العام لدى الشاعرين .

فهو لدى حافظ يرتبط بمواقف الشاعر من الاحتلال الأجنبي ، ومن فساد الحكم وتعدد الأحزاب ، وشطط رجال السياسة ، ويدور حول مقاصد الأمّة في جمع الكلمة وفي طلب التحرر ، وفي حب الوطن .

ومواقف الشاعر في شعره السياسي ، ليست ثابتة كلها ، بل أنها لتميل إلى المداورة والمناورة أحياناً ، وفق ما تتطلبه ظروفه وأحواله .

ومعاني هذا لدى حافظ ، أقلّ مِمّا توفرت عند الرصافي .

ولقد كثرت معاني الشعر السياسي لدى شعراء هذا الجيل كثرة عجيبة ، حتى صار من الصعب أن تفك بعضها من البعض الآخر ، فارتبط التحريض على الاحتلال الأجنبي بالهجوم على الحكام والملوك والوزراء ، وارتبط هذان المعنيان في قصائدهم بالكلام على الحرية والحديث عن الديمقراطية والاشتراكية وحب الوطن والحث على الوحدة .

وسيقّ بأسلوب تهكمي حيناً ، وجاد حيناً آخر ، وكتب بلغة قوية فخمة في معاني التحريض والانهاض ، كما كتب بلغة رقيقة سهلة في معاني التأسيعلى الوطن ، والبكاء على حقوق الإنسان .

واتصلت المعاني القومية في قصائدهم بالمعاني الدينية ، حين تحدثوا عن الاستعمار الأوربي ، وحقده على العرب والمسلمين ـ وحين حثوا على الوحدة .

وارتبطت معاني الموضوعات السياسية بمعاني الموضوعات الاجتماعية ، حتى غدا من الصعب أحياناً أن تفك إحداها عن الأخرى .

وهكذا راح الشعراء . يصبون معانيهم في روافد مختلفة ، ويسلكون فيها معاني متشعبة . لقد كثرت معاني الشعر السّياسي لدى الرصافي كثرة عجيبة ، فاقت معظم ما ورد لدى غيره من الشعراء . وساعد على هذا في رأينا ، الظروف السياسية الصعبة التي مرَ بها العراق على عهد هذا الشاعر ، ابتداءً من عهد السلطنة العثمانية حتى ثورة ١٩٤١، أي قبل وفاته بثلاث سنوات فقد مرَ العراق بعد خلع السلطنة بعهد الاتحاديين وفترة الانتداب

الانكليزي والحكم الملكي ، وخلال ذلك ارتبط بالعديد من المعاهدات ونهض ببعض الثورات وكانت السياسة في كل مرحلة تمر بمنعطفات جديدة وتسلك روافد مختلفة حتى صارت صورة الأوضاع السياسية هذه مادة ثرة تمد الشعراء بالتجارب الحية ، وتُثير فيهم العواطف الحارة . وكان الرصافي في مقدمتهم ويتألق على معظمهم . ولعلّ لطبيعته الثائرة وتأثره بمجموعة من الكُتاب الأتراك وفي مقدمتهم (توفيق فكرت) الذي ترجم له الرصافي نشيداً وطنياً مشهوراً . وتأثره أيضاً بما كان يحدث في مصر وفي غيرها من أحداث وثورات . وأن ذلك كله كان ينسجم مع طبيعته الثائرة وظروفه الاجتماعية والمادية الصعبة . كلّ تلك الأسباب وراء هذا الاتجاه ، تدفع الشاعر اليه . وتحرضه عليه ، وتحقق في نفسه حالة جديدة من الاستقبال .بحيث غدا هذا التيار السياسي جزءً من نفسه ، لا ينفصل عنه ، ولا يغادر أفكاره ، فصار شعره فيه وثيقة سياسية ، ومادة ثرة لِتاريخ العراق الحديث ، لقد ازدحمت المعاني السياسية في شعر الرصافي ازدحاماً لا مثيل له عند غيره ، حتى غدا من الصعب أن نحدد لهذه القصائد معاني معينة . فقد تحدث عن الاشتراكية وسماها باسمها الحديث ، وعن المساواة والعدالة الاجتماعية . وفي القصيدة السياسية ندد بالاحتلال الأجنبي وهاجم الحكام والملوك والوزراء ومن يستظل بظلهم من رجالات الدولة.

وأشاد برجالات الوطنية ورثاهم بعد موتهم وفي مقدمتهم عبد المحسن السعدون وهاجم السلطان العثماني ، وعاتب الاتحاديين والأتراك ودعا إلى الوحدة العربية .

وفي شعره السياسي أيضاً يستلهم الرصافي التاريخ العربي والإسلامي ، ويعرض لحضارته الحافلة بالأمجاد .

كل ذلك وشخصيته فيها تتضح أشد الوضوح ، وعواطفه تتدفق بالحرارة ومشاعره بالحب الدافيء ، وتجربته لا يغادرها الصدق . حتى أن الناقد مصطفى عبد اللطيف السحرتي قال فيه : (وإنّ شعره السياسي والقومي شعر يضع الرجل في القمّة ، لأنه يُعد مثالاً للروح القوي الجسور في مقارعة الغاصب ، ومقارعة الاستبداد ، وفي مناصرة الحركات التحرريّة . هذا من الناحية الموضوعية ، أما عن الناحية الشكلية فإنّ أغلب شعره

كان موحد الموضوع ، تمسحه ديباجة سهلة ، لا تكلف فيها ولا ظلة ، وبعض قصائده زانتها الأصالة المشتقة من جرأته)[١] .

وقد عالج حافظ ابراهيم الكثير من هذه المعاني بالحس الصادق والتصوير الجيد وهاجم الاحتلال الانكليزي ، وفضح أساليبه ، وتجلّى ذلك في عدّة قصائد نظمها في حادثة دنشواي ، لكنه كان يُداور ويُناور الانكليز أحياناً ، كموقفه من كرومر وتهنئته ملكة انكلترا باعتلاء العرش وهجا الحكام وعاب عليهم تهاونهم بحق الوطن وهاجم المعاهدات المصرية الانكليزية ومّجد موقف المرأة الوطني في نونيته المشهورة التي يثمن فيها إسهامها في الاحتجاج على الاحتلال والتي بداها بقوله :

خرج الغواني يحتجبن ورحت أرقب جمعهنّ

وهاجم في شعره السياسي ، رجالات السياسة المتخاذلين وامتدّح الوطنيين من أمثال مصطفى كامل وسعد زغلول ـ ودعا إلى وحدة الصف الوطني ، وإلى يقظة الشباب ونظم قصيدة تربو على مائة وخمسين بيتاً يتحدث فيها عن أداء الانكليز الحياد ويستهلها بقوله :

قد مرّ عامٌ يا سعاد وعام وابن الكنانة في حماه يُضام

على أن هناك موضوعاً آخر ، يلتقي في بعض جوانبه بالشعر السياسي ، حين يتصل برجالات السياسة ، وهو الرثاء ، لكنه يبتعد حين يكون المرثي من غير هؤلاء .

وأهمية الرثاء في شعر الرصافي وحافظ ، تتجلى في التجربة الصادقة والإحساس الحاد بالألم ، وفي جودة التعبير ، وروعة التصوير عند كل من الشاعرين . يقول طه حسين في رثاء حافظ (ويظهر نبوغ حافظ في الرثاء بموت هؤلاء الناس الذين كانوا أصدقاءه ، لأنهم كانوا أعلام الأمة وذخرها .... وكان شعر حافظ أصدق صورة لهذا الجزع لا غلو فيه

---

(١) معروف الرصافي / ٢٨٠.

ولا تقصير)[1].

وأروع مراثيه قصيدتان، رثى بهما مصطفى كمال حين فُجعت مصر بموته، فأذكى هذا الموت قريحته الصادقة الصافية، وأنشدّ ببوكيه بكاءً حاراً ويقول:

تسعون ألفاً حول نعشك خشعٌ | يمشون تحت لوائك السيّار
خطوا بأدمعهم على وجه الثرى | للحزن أسطاراً على اسطار
أنّا يوالون الضجيج كأنهم | ركب الحجيج بكعبة الزوار
قد كنت تحت دموعهم وزفيرهم | ما بين سيلٍ دافقٍ وشرار

المرثية طويلة تحتشد بالصور الدافقة بالحرارة والحياة والصدق، وتنم عن مشاعر وطنية مخلصة، وأهم ما يميزها ويسمو بها فناً، صورها الجزئية المتدفقة التي ترتبط بألم الشاعر، وهي صور ينحو بعضها من البعض الآخر.

أما الرصافي فقد رثى رجالات الفكر الوطنية، وأُدباء الأمة وشُعرائها، وقد تميز رثاؤه بالصدق الشعوري الفيّاض، والحس الإنساني المتدفق، ولِمَ لا يكون كذلك، والشاعر لم يُصانع الناس أو يجامل الملوك والساسّة.

بل هو لم يرث من هؤلاء، إلا ما أقتنع بموُقفه الصادق الوطني والإنساني، ويكفي موضوع الرثاء أهمية لدى الرصافي، إنّ في ديوانه باباً خاصاً للرثاء، فيه العشرات من القصائد التي تشهد له بالصدق الفني والصدق الشعوري. من ذلك مرثيته لجبران خليل جبران التي قال عنها مصطفى السحرتي (وهذه القصيدة في رمزها وتناولها تناولاً محكماً، ـ لم يخل من العنصر الدرامي ـ قصيدة فريدة، بل معجزة من معجزات الرصافي في الرثاء)[2].

ويقول في إحدى مقاطعها:

---

(١) الرصافي / ٢٠٨.

(٢) حافظ وشوقي / ٢٢٨.

أبصرته واقفاً يبكي وأدمعه … توحي إلى كلّ قلبٍ وحي أحزان
يبكي وألحان موسيقاه مشجية … تهفو بأفئدة منا وآذان
فقمت بين أُناسٍ حوله وقفوا … مستعبرين وكل نحوه ران
وكلهم وقفوا مستسلمين إلى … تنهدات وآهات وأرنان
حتى سألت عن الباكي وقصته … فقيل هذا هو الشعر أبن جبران

والقصيدة تسلك أسلوباً رمزياً خفيفاً، تخالف ما درج عليه الشاعر في كل مرثياته:

❁ ❁ ❁

هذا عن الشعر السياسي، وعن الرثاء المتصل به، فأما شأن الشعر الاجتماعي لدى شعراء هذا التيار، وفي مقدمتهم حافظ والرصافي، فربُما يفوق نظيره السياسي في تعدد معانيه، وحرارة عواطفه، وصدق مشاعره، وعمق تجاربه فهو لدى هذين الشاعرين يجسد ما في حياتهما من واقع مُترد وما في مجتمعهما من تخلف. كما يعكس كثير منه ما يمتلكان من قوة في رصد المجتمع ودقة في ملاحظته، وما يتطلع اليه الشعر الحديث في بناء القصيدة الموضوعية التي تجاوزت في مضمونها على الخصوص، حالة التردي التي وقف عندَ حدودها شاعر القرن التاسع عشر. ولذلك فإن ما حققه الرصافي وحافظ يمثل توكيداً للمعاني الجديدة لأن تلك الظواهر الاجتماعية كانت في حقيقة الأمر موجودة، لكنها كانت تنتظر من يكشف عنها ويعبر بشعره عن مضامينها.

والحق يدعونا إلى القول أن الشعراء العراقيين كانوا أقوى رصداً وأشد حرارة من الشعراء المصريين ومن غيرهم في رصد تلك المظاهر والتعبير عنها، خصوصاً منها ما يتعلق بمظاهر الفقر والحرمان وما يتصل بالمرأة وحريتها.

وقد أفصح أنيس المقدسي عن هذا بقوله (ولو راجعت نفثات العراقيين، أمثال الزهاوي والرصافي والشبيبيوالدجيلي والصافي النجفي والهاشمي وعلي الشرقي وصالح بحر العلوم والجواهري والسماوي ونظرائهم، لشعرت فيها بروح ناقمة على الأوضاع

الحاضرة، شديد الحملة، على ترف الأغنياء وسوء تصرفهم إزاء الطبقات المحرومة. وقلما تجد مثل هذه النغمة الثائرة والحرارة الغائرة في دواوين شعراء مصر كشوقي وحافظ ومحرم وأحمد نسيم والرافعي والكاشف وسواهم، التي يغلب فيها الحض على الإصلاح ومناصرة الجمعيات الخيرية وملاجىء البائسين، ولكنها دعوة على شدتها أحياناً تؤمن بواقع الحال، فلا تطالب بثورة أو انقلاب وغاية ما ترجوه أن تلين قلوب الأغنياء فيمدوا يد الإحسان)[1] ويخص بهذا الحكم حافظ ابراهيم فيقول (وكان جديراً بحافظ ابراهيم، وهو مِمّن اختبروا الحاجة، وانطوت أضلعهم على قلب طيّب حسّاس، أن يكون من حاملي لواء الثورة الاجتماعية في مصر، ولكنه لم يتجاوز موقف المصلح الذي يستعطف الأغنياء وأوليالأمر، داعياًإلى تعليم الفقراء)[2].

وتأسيساً على هذه الأحكام، يتضح أن شعر حافظ لا يصل في مستواه إلى ما وصل إليه شعر الرصافي، في توليد المعاني الجديدة وفي دقة الرصد وحرارة الانفعال وصدق الشعور.

من أشد الظواهر الاجتماعية بروزاً في شعر الرصافي، وصفه الفقراء، وقصائده في هذا الموضوع لوحات اجتماعية واقعية، وصور إنسانية صادقة، تنبض بالحركة والحياة، وهي تستمد معانيها من معاناة الشاعر نفسه قبل معاناة غيره، فقد نشأ وعاش ومات فقيراً، وكثيراً ما بات على الطوى يفترش لحاف الأرض القاسية.

وقد أجمع الباحثون لشعره على روعته في تصوير الفقر والحرمان، حتى قال عنه بدوي طبانة (الرصافي خير من صوّر آلام الفقراء، وديوانه يزخر بقصائد كثيرة رائعة في وصف هذه الآلام، بل أن شاعريته بدأت ظواهرها، وانبعثت أسرارها وفاضت بحارها في هذا اللّون من الشعر، الذي ينبعث منه الأنين وتتصعّد الزفرات حتى إنك لتحس إنه يحس بما يجد هؤلاء جميعاً من عنت وإرهاق، وإنّ ينابيع شعر الرصافي قد تفجرّت أول ما

---

(١) الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث ـ أنيس المقدسي / ٢٢٨ ـ ٢٢٩.

(٢) نفسه / ٢٣٠.

تفجرّت في وصف ما يُكابد هؤلاء المْحروِمون)[١] .

وقصائد الرصافي عن الفقراء كثيرة ، من الصعب رصدها في هذا المبحث ، ولكنّ أشهرها لديه هيّ قصائد (أم اليتيم) و(اليتيم والعبد) و(الفقر والسقام) و(الأرملة المرضعة) و (معترك الحياة) وقصيدة (الأمّة المرضعة) تقف في مقدمة هذه القصائد . وفيها يصف هذه المرأة وصفاً دقيقاً يُشير فيها إلى ثيابها المُمَزقة وأرجُلها الحافية ودموعها الغزيرة ، وعُيونها المدمعة ، وإلى اصفرار وجهها ، وما سببه لها الدهر من جوع وآلام وهموم وشقاء، ويصف يتيمتها التي لم تغادر سن الرضاعة ، وهو في هذا يُحاول أثارة مشاعرنا وعواطفنا . كما يعبر عمّا انطوت عليه نفسه من رحمة وشفقة ، ويؤكد نظرته الإنسانية فيقول :

لقيتها ليتني ما كُنت ألقاها ... تمشي وقد أثقل الأملاق ممشاها
أثوابها رثة والرجل حافية ... والدمع تذرفه في الخد عيناها
بكت من الفقر فاحمرّت مدامعها ... وأصفر كالورس من جوع محياها
مات الذي كان يحميها ويسعدها ... فالدهر من بعده بالفقر أشقاها
الموت أفجعها والفقر أوجعها ... والهم أنحلها والغم أضناها
فمنظر الحزن مقرونٍ بمنظرها ... والبؤس مرآةٌ مقرونٍ بمرآها

والقصيدة لوحة طويلة ، وأبياتها يسودها حركة دائبة تنتظمها موسيقى شجية ـ وصاحبها ينتزع صورها من واقع حياتنا البائسة التي تحتشد بالصور المؤسية . والبحث لا يتسع للقصيدة كلها فليرجع إليها في ديوانه من يشاء الاستزادة . وعلى الرغم مِمّا كان يُكابده حافظ من شظف العيش ، وضيق الحال ، إلاّ أننا لا نكاد نعثر له على قصيدة واحدة تكتمل لوحاتها بهذا الموضوع ، ولا نجد له في هذا الباب سوى أبيات متفرقة . من مثل

(١) معروف الرصافي بدوي طبانة / ١٣٦ ـ ١٣٧.

ندائه بالأغنياء في قوله ﷺ

أيها الرافلون في حلل الوشي ... يجرون للذيول افتخارا
أن فوق العراء قوماً جياعاً ... يتوارون ذلةً وانكسارا

وشعر حافظ لا يَفيض بِما فاضت به معاني الرصافي وصوره في الفقراء والعراة والجياع من تنوع ملحوظ .

وقريب من هذه الآفة استغلال الناس في اقتصادهم وأموالهم وسلوك الشاعر هذه المعاني ، يُمثل التفاتة جديدة جديرة بالتقدير ، فالشاعر يرى غنى الأغنياء يقوم على استغلال الفقراء ، وهذه الأفكار تحقق وظيفة جديدة في الشعر العربي الحديث . يقول الرصافي واصفاً استغلال الغني للفقير :

ولم يعطهِ إلاّ اليسير وإنما ... على كده قامت صروع يساره
ويلبس في تذليله العز صافيا ... وينظره شزراً بعين احتقاره

ويتعرض حافظ لمثل هذا الاستغلال ولكن بمعنى آخر . وهو احتجاجه على غلاء الأسعار . وهذا يُمثل أيضاً معنى جديداً في شعرنا الحديث ، لأنه يُجسد آفة من آفاتنا الاجتماعية ، كاستغلال الغني للفقير ، وفي هذا المعنى يقول حافظ :

أيها المصلحون ضاق بنا العيش ... ولم تحسنوا عليه القيا ما
عزت السلعة الذليلة حتى ... بات مسح الحذاء خطباً جُساما
وغدا القوت في يد الناس كالياً ... قوت حتى نوى الفقير الصياما
إن أصحاب الرغيف من بعد كدٍ ... صاح ؛ من لي بأن أُصيب الأداما

وتعرض الشاعران للأخلاق ، ودورها في بناء صرح الأمة ، وأثرها في تحقيق الأمجاد ووظيفتها في إعلاء النفوس ، ونوّها بدور المربين في بناء الأخلاق ، فقال

الرصافي:

هي الأخلاق تنبت كالنبات إذا سِيقت بماء المكرمات

تقوم إذا تعهدها المربي على ساق الفضيلة مثمرات

وتسمو للمكارم باتساق كما اتسعت أنابيب القناة

ويطرب حافظاً الأخلاق الكريمة كالمروءة والكرم يقول :

أني لتطربين الخلال كريمة طرب الغريب بأوبة وتلاقي

وتهزني ذكرى المروءة والندى بين الشمائل هزة المشتاق

•

وفي رصدهما للظواهر الاجتماعية ، لم ينس الرصافي وحافظ مكان الطفل في المجتمع ، وقد ارتبط عندَ الشاعرين بالفقر والبؤس والشقاء ، وارتبط شقاء الأجيال عندهما بشقاء الأطفال . فقال الرصافي :

ومن اللؤم أن ترى عندنا الأطفال تغنى لأنهم فقراء

لا غذاء في جوفهم لا كساء لا وطاء من تحتهم لا غطاء

ليس موت الأطفال هيناً فقد ينبع منهم نوابغ أذكياء

وقال حافظ في المعنى نفسه :

أنقذوا الطفل أن في شقوة الطفل شقاء لنا على كل حال

إن يعيش بائساً ولم يطوه البؤس يعش نكبة على الأجيال

أما المرأة ومشكلاتها ووظيفتها في المجتمع ، فقد شغلت كل شعراء هذا التيار ، وفي مقدمتهم حافظ والرصافي . وما من موضوع أستأثر جهودهم كموضوع المرأة ، خصوصاً أن طبيعة المجتمع العربي وقتئذ لم تكن تسمح للمرأة باحتلال موقعها الصحيح ،

الذي نادى بعض الشعراء . ولقد بحث موضوع المرأة في الشعر وفي غير الشعر حتى صار أخطر الظواهر الاجتماعية وجوداً .

ورُبما يكون موقف حافظ أهون من موقف الرصافي ، لأن مصر شقت وقتئذٍ طريقها إلى الأفكار الاجتماعية الجديدة ومنها موضوع المرأة . وكان في مصر دعاة ومصلحون قد تبنوا قضيتها .

ولم تكن هذه الدعوة لتجد أرضاً خصبة في العراق لأسباب تعرضنا لها في فصل سابق ، ولذلك لم يلق حافظ مالقيه الرصافي والزهاوي من تصدٍ لهذا الموقف . كما أن حافظاً نفسه لم يندفع اندفاع الرصافي في دعوته تلك ، شأنه فيها شأن كل مواقفه .

ولذلك جاءت دعوته توفيقية ، إن صح التعبير ـ أو قُل إنها ليست دعوة ثورية كما عرفناها عندَ الزهاوي والرصافي . يقول حافظ .

أنا لا أقول دَعوا النساء سوافرا ... بين الرجال يجلن في الاسواق
كلا ولا أدعوكم أن تسرفوا ... في الحجب والتضييق والارهاق
فتوسطوا في الحالتين وانصفوا ... فالشر في التضييق والأرهاق

هذا بينما دعا الرصافي إلى رفع الظلم الذي حل بالمرأة ، وندّد بالعادات والتقاليد التي أذاقتها الوان العسف وصنوف العذاب ـ على حد قوله .

ومع إنّ دعوة الرصافي هذه كانت صيحة مُدويّة لا هوادة فيها . فإن شاعرنا كان مقصراً بالنسبة لصديقه الزهاوي ، الذي أشعلها ناراً حامية ضد دعاة الحجاب فهو يدعو مباشرة إلى إسقاطه وتمزيقه ، تحقيقاً لانقلاب اجتماعي ، يجعل المرأة في نظره عضواً فاعلاً في المجتمع ، لا يختلف عن الرجل ، في وقت لم تسمح مُثل العراق الاجتماعية آنئذ ولا تقاليده بمثل تلك الدعوة . سواءً كانت عنيفة أم معتدلة . وهذا الموقف من شعراء العراق هو الذي دعا أنيس المقدسي لأن يقول ومِمّا يُلاحظ أن أنصار المرأة من شعراء

العراق كانوا أكثر جرأة من زملائهم في مصر)[١].

وتأسيساً على هذا نستطيع أن نقطع بأن الرصافي في دفاعه عن حقوق المرأة. كان يتوسّط موقعه بين حافظ والزهاوي، وربُما طلع علينا بأفكار جديدة لم يعرفها غيره كقوله:

ولو أنهم أبقوا لهن كرامةً ... لكانوا بما أبقوا من الكرماء
ألم ترهم أمسوا عبيداً لانهم ... على الذل شبوا فيحجور إماء
وهان عليهم حين هانت نساؤهم ... تحمل جور الساسة الغرباء

وعلى الرغم من أن لِحافظ قصيدة فريدة في معانيها وصورها ولغتها، وهي القصيدة التي يُشبه فيها المرأة بالمدرسة مرة وبالروض مرة ثانية وبأستاذ الأساتذة مرة ثالثة في قوله:

الأم مدرسةٌ إذا أعددّتها ... أعددّت شعباً طيب الأعراق

إلا أنه لم يلحق الرصافي في قصائده وكثرة معانيه وجرأة أفكاره.

ومن هذه المعاني، طلب العلم للمرأة كما هو للرجل، وطلب العمل أيضاً، كما عالج بؤسها وشقاءها وألمها الناتج من الفقر، وطلب مساواتها في الحقوق بالرجل، ومن ذلك أيضاً أنه ربط نهضة الشرق بنهضة المرأة:

والشرق ليس بناهضٍ إلاّ إذا ... أوفى النساء من الرجال وقربا

•

وعالج الرصافي في قضية المرأة، مشكلة الطلاق وهاجم رجال الدين الذين يُؤوِلون الآيات القرآنية ـ حسب قوله ـ بعيداً عن الانصاف.

وقد عالج مشكلة الطلاق في عدّة قصائد، منها قصيدة (المطلقة) التي يصف في

---

(١) الاتجاهات الأدبية / ٢٦٤.

المرأة المطلقة حالتها السيئة بُعدَ الطلاق ، ويُهاجم من يبيحونه إباحة مُطلقة ويتحدث عن أخطاره ومآسيه وآفاته ، وما يؤول إليه من تمزيق الأُسرة وتحطيم المجتمع . تلك كانت أهم الظواهر الاجتماعية التي عالجها شعراء التيار الكلاسيكي الجديد ، على أن هناك ظواهر أُخرى ، ذات بُعد إنساني عام ، وردّت في شعر الشاعرين من مثل وصف الزلازل والبراكين والحرائق والفيضانات .

فقد وصف حافظ ابراهيم زلزالاً وقع في إيطاليا سنة ١٩٠٨، وصفاً رائعاً أتضحت فيه نظرته الإنسانية ، وللرصافي في ديوانه باب أسماه (الحريقيات) وهي قصائد في وصف الحرائق التي أثارت عاطفته ، فعالجها معالجة إنسانية .

۞ ۞ ۞

لقد برز الشاعران في الموضوعات السياسية والاجتماعية وفي الرثاء ، وفي رصد القضايا الإنسانية ، وذابت شخصية كلّ منهما في ما حولهما من البشر ، يتقصيان حياة الإنسان ، ويسهمان معه في التعبير عن آماله وآلامه وطموحاته ، ويبكيان ما آلّ إليه مصيره من حرمان رأسي .

غيرَ أن الشعر لديهما لم يقف عندّ هذه الحدود وحسب ، فقد أمتدَ عندَ الرصافي إلى الغزل والوصف ، وعالج العديد من القضايا الكونية والفلسفية ، وأبدى فيها طائفة من الآراء العلمية والاتجاهات الفلسفية ، ونظم شعراً تاريخياً ، وآخر في تراجم الأشخاص ، وهو بهذا لا يكاد يترك غرضاً من أغراض شعرنا المعروفة .

لكن شعره في كل هذه الأغراض ، لم يصل في صدقه الشعوري والفني ما وصل إليه رثاؤه وشعره السياسي والاجتماعي ،. إذ لا نحس في غزله صدق العاطفة ، وأغلب صوره فيه عادية مطروقة ، وما دية محسوسة ، على الرغم مِمّا نجده في أسلوبها من فخامة وقوة .

وفي وصفه للطبيعة لا ينقل لنا الأثر النفسي ، ولا يهز مشاعرنا ، إذ انتزع وصفه مِمّا تقع عليه الحواس حسب . ورُبما وجدنا من القصائد أحياناً ما يثير مشاعرنا كقصيدة (ليالي الأُنس) التي وصف فيها مجلس شراب .

ويوازي بعض وصفه في قيمته الفنية والشعورية ، شعره الاجتماعي . لما امتاز من قوة في الملاحظة ، وميل إلى التحليل مع فخامة العبارة ورصانة الأسلوب وفي ترجمته الأشخاص ، نظم العديد من القصائد الجيدة التي تحدث فيها عن أعلام المُفكرين والأدباء والفلاسفة . وأحسن تراجمه قصيدته الطويلة عن (أبي بكر الرازي) التي أربت على المئة بيت ، ووصف فيها حياة ذلك الرجل العظيم ، وأعماله وفلسفته ومآله المحزن ، وربما تكون معالجة الرصافي لمثل هذه التراجم أسبق مِمّا ورد لشعراء جيله إلى هذا الفن .

وفي شعره التاريخي ، يجمع الرصافي بين صدق مشاعره تجاه أُمته العربية والإسلامية وبين الكشف عن عظمتها وأمجادها وروعة صفحاتها المضيئة . ولم يكن تسجيلاً للتاريخ وأحداثه وصوره فحسب ، بل كانت وصلاً لحاضر الأمة المتخلف بماضيها المتألق المعطاء قصداً للعبرة ، وإيقاظاً للمشاعر .

ومن أحسن ما نظنه في هذا المجال قصيدة (قصر الحمراء) ، وتتضح فيها عواطفه القومية ومشاعره الصادقة .

وفي شعره الكوني والفلسفي طائفة من الآراء العلمية والاجتماعية الفلسفية التي سادت عصره ، وقد جاءت معالجته لها جافة ، خالية من النغم الشعري المثير .

وأخيراً لا يفوتنا أن نذكر (القصة الشعرية) التي يعد الرصافي من أوائل الذين أسهموا في معالجتها في ميدان الشعر ، مِمّا أثار فضول الدارسين والنقاد الذين عدّوه من رواد هذا الفن في شعرنا الحديث .

وأهم ما تمتاز به قصصه الشعرية ، صدق العاطفة ، وبُعد الخيال ووضوح التجربة ومثلما رجع الرصافي إلى الماضي ، يستنبط منه الحوادث ليعزز بها صورة الحاضر ، فقد عاد حافظ إلى ماضي أُمتنا الإسلامية والعربية ، ونظم عن حياة عمر وعلي وغيرهما من أبطال الإسلام ، قصائد تُعيد إلى أجيالنا الرغبة في الكفاح ، والدعوة إلى الثقة والنخوة .

وتمثل عمريته المشهورة ، صورة حية ناضجة ، لثاني الخُلفاء الراشدين أحسن تمثيل . وهذا الشعر الذي أستمد حافظ مادّته من تاريخ أُمتنا العظيم ، يوازي هو الآخر شعره السياسي والاجتماعي ، ولا يقل عنه حرارة عواطف ، ونُبل مشاعر ، وصدق تجارب

. وللشاعر وصف قليل للطبيعة ولمظاهر الحضارة الحديثة ، ولكنه لا يتفوّق فيه على الرصافي . ويفوق الرصافي حافظاً في تنوع الموضوعات ، وكثرة المعاني ، ولكنه بصورة عامة يقترب منه في قدراته الفنية وملّكاته الشعرية .

وإذا كان أكثر شعر هذا الجيل ، قد اتسم بغلبة الطابع العقلي عليه . فذلك راجع إلى محدودية قدراتهم الفنية ، وثقافتهم العامة ، فلم يتغلغلوا أعماق النفوس ، ولم يتأملوا مجالي الطبيعة ، كما فعل الجيل الذي تلاهم ، ولم يعرف أكثرهم معنى الوحدة العضوية أو الوحدة الموضوعية ، ومع هذا فقد كان في كثير من قصائدهم الوصفية عطاءٌ فني جيد ، وفي معظم قصائدهم السياسية والاجتماعية والإنسانية ، وفي رثائهم ما يعكس تجاربهم الناضجة ، وعواطفهم الدافئة .

(أحمد شوقي)
١٨٦٩ـ ١٩٣٢

توطئة :

يلاحظ الدارس للشعراء المعتدلين ، الكلاسيكيين الجدد ـ وضوح شخصياتهم في شعرهم ، وضوحاً ، يكاد يشكل ظاهرة متميزة في تاريخ الأدب الحديث ، شأنهم في ذلك شأن رائدهم الأول ـ محمود سامي البارودي ـ فقد لمسنا في شعر حافظ والرصافي ما يعكس شخصيتهما ، ويُجسد حياتيهما ، أشد ما يكون التجسيد .

وربُما يفوق هذا الوضوح لدى أحمد شوقي ، ما وجدناه لدى حافظ والرصافي . وإذا شئنا أن نُطبق منهجنا النقدي ، الذي يُحتم علينا دراسة شعر الشعراء في تأثره بالتيارات السياسية والاجتماعية والدينية ، كما ندرسه في ظل ما ينتهي اليه فهمنا لشخصياتهم ، في عواطفهاومشاعرها وثقافتها وفهمهما لطبيعة المجتمع والحضارة وطرائق الحكم ، وغير ذلك مِمّا يتصل بهم ، ويؤثر فيهم ، وينتهي بعد ذلك إلى ظهوره في شعرهم ، إذا شئنا ذلك ، توجّب علينا أن ندرس تأثير كل هذه العوامل في شعر الشاعر ليكون حكمنا عليه وعلى شعره قريباً من الصواب ، بعيداً عن الزيف .

والواقع أن شوقي وشعره ، قد تأثرا تأثراًبعيداً بما حولهما ، من ظروف وأحداث وهي ظروف مُتقلبة ، وأحداث كثيرة ، قلما صادفت شاعراً مثلما صادفت (شوقي) ومرد ذلك عندنا سببان :

الأول : أن عصر شوقي قد نهض بالكثير من التحولات والثورات ، ولم يقف الشاعر بعيداً عنها ، بحكم موقعه الاجتماعي المتميز ، وتطلعاته وثقافته ، فقدر ما أعانته تلك الظروف على أن يعيش في بُحبوحة من إلرخاء والدعة ، فقد فاجأته أعاصيرها بما أفقده عزه وجاهه ومكانه ، فعاش سنوات الغربة بعيداً عن وطنه ، يُكابد أسى الحنين ، وألم الغربة ، وإذا بقصور الأندلس التي ضاعت من أهلها ، تذكره بما فقد من عز وحُرم من

نعيم في قصور إسماعيل وتوفيق وعباس . ولذلك سالت قصائده غناءً وحنيناً وتذكراً ، ولم يعد بعد ذلك يناغي بلابل تلك القصور ، بل أضطر اضطراراً إلى أن يحيا ما بقي له من سني حياته ، مع صفوف الشعب يشاركه آلامه ويُشاطره آماله .

وليس هذا فحسب ، فقد أثرّ في شعر شوقي ، وانطبع كلّ ما كانت تتطلع إليه أمته وشعبه من ثورات سياسية وتطلعات اجتماعية ، وما استدعاه أدب أمّته ، شعره ونثره من تطورات ، فكان الشاعر يستجيب لكل ذلك .

واتسع شعره للعديد من الفنون الأدبية الجديدة ، والموضوعات الحديثة والمعاني المبتكرة .

والسبب الثاني : يتعلق بشخصه وطبيعة نفسه واتجاهات ثقافته ، فقد كان شوقي كثير الآمال ، شديد التطلع ، عميق الإحساس ، وكان فوق ذلك يمتلك ذكاءً حاداً ، ومواهب مختلفة . وساعده على ذلك كله نشأته وحياته في قصور حكام مصر التي هيأت له كل ما كانت تصبو اليه نفسه .

وتأسيساً على هذين السببين ، صار لزاماً علينا أن نُشير إلى تلك الأحداث والتطورات بشيء من الإيجاز .

رحلة الحياة وروافد الثقافة في القصر :

ولد أحمد شوقي في قصر الخديوي إسماعيل ، حيث الجاه والغنى والتطلع ، بعيداً عمّا كابده كثير من شعراء جيله ، ومنهم كما أسلفنا ـ الرصافي وحافظ .

وفي هذه البيئة ، ارتبط الشاعر بالأمراء قبل أن يصبح أمير الشعراء .

وقد توجه في سن مبكرة إلى المدارس الخاصة بعد أن ضاق بالكتاب التي كانت تعنى بالدراسة الدينية ، ثم أُلحق بعدّ انتهاء دراسته الأولية بمدرسة الحقوق ، مع من ألحق من أبناء الطبقة العالية .

وينهي دراسته فيها بقسم الترجمة ، وقد كفل له هذا أتقان اللغة الفرنسية ، وبذلك يكون الشاعر قد تعلم العربية والتركية ، في مطلع شبابه ، بفعل حياته في القصر وأتقن

الفرنسية بفعل دراسته بقسم الترجمة في لمدرسة الحقوق .

وفي هذه الفترة تفتحّت شاعريته ، لتكون في خدمة ولي نعمته توفيق ، الذي عينه موظفاً في القصر . وقد أتاح له ذلك ، إكمال دراسته في فرنسا ، فشدّ الرحال أليها على نفقة القصر ، واختار مدرسة الحقوق في مدينة مونبيليه ، فقضى فيها سنتين ، التحق بعدهما بباريس ، وقضى فيها سنتين أُخريين ، وقفل راجعاً إلى حيث ينتظره العز والنعيم .

وقد غذّت مرحلة الدراسة في فرنسا ملَكاته الفطرية ، إذ وقفته على مظاهر الحياة الغربيّة ، وملأت عينه بمفاتنها المختلفة ، كما ملأت نفسه بما فيها من ثقافات ، وأطلعته على العديد من الفنون والآداب ، وعلى الخصوص المسرح والشعر على لسان الحيوان . وكان قد قرأ للافونتين ، وقصد دور الأوبرا ، وشاهد المسرحيات ، واستقر في نفسه منذ آنئذ أن يجري شعره في روافدها ، سداً للنقص الذي خلّفه أدبنا العربي في عصوره المختلفة .

وحين عاد الشاعر إلى مصر ، كان (عباس) قد خلف والده (توفيقاً) بعدّ موته ، فاصطفاه الشاعر ولياً لنعمته ، وقام على خدمته رئيساً لقسم الترجمة في القصر ، وكان حرياً به أن يخلُص له ، ويُدافع عنه ويخاصم خصومه من مثل رئيس الوزراء (رياض) الذي هاجمه ببعض قصائده ، كما خاصم اللورد (كرومر) وهجاه انتصاراً لولي نعمته بقصيدته الشهيرة التي يفتتحها بقوله :

أيامكم أم عهد اسماعيل ... أم أنت فرعون يسوس النيلا

ويا ليت الشاعر يكتفي بمهاجمة الانكليز والظالمين معهم ، فقد دفعه ولاؤه لآل إسماعيل إلى مهاجمة الشعب ممثلاً بزعيمه (عرابي) حين عاد من منفاه ، فاستقبله شوقي بهجائه يقول فيها:

صغار في الذهاب وفي الاياب ... أهذا كل شأنك ياعرابي

وهذا الولاء الشديد للخديوي قد حدد في رأينا موقع الشاعر الاجتماعي ، إذ صار منذ عاد من فرنسا لسان حال الخديوي والمعبر عن سياسته . ومن هنا كانت مواقفه تجاه الانكليز والمصريين أيضاً تخضع لسياسة الخديوي وتتأثر بها سلباً وإيجاباً . ومن هنا فقد أصبح شوقي أسيراً لمولاه ، وصار شعره تجسيداً لِسياسة القصر وحياة الخديوي ومن معه ، يُصور حياتهم فيه وما فيها من عبث ولهو ، وما تموج به من صور الرقص والغناء ، وما تشتبك فيه من علاقات ، وتُحاك من دسائس ومُؤامرات على الشعب ومصالحه وعلى الوطن وحريته ، كل ذلك والشاعر يغض الطرف عمّا يراه .

ولم تكن هذه الحياة المُترفة هي الوحيدة التي يستظل بها شوقي والتي عبر عنها بقوله :

رمضان ولّى هاتها يا ساقي   مشتاقةٌ تسعى إلى مشتاق

وبقوله يصف الخمرة :

حف كأسها الحبب   فهي فضة ذهب

ولا يكتفي بما عبرّ به عن خمرته ، فقد راح يعبر عن لذة وصاله فيقول :

ذقت منها حلواً ومراً وكانت   لذة العشق في اختلاف المذائق

حمليني ما شئت في الحب إلاّ   حادث الصب أو بلاء الفراق

فقد كانت له صورة أُخرى مغايرة في القصر ، يبدو فيها مسلماً ومؤمناً أشد ما يكون الإيمان عمقاً في نفسه ، فقد مضى يكتب أعظم مدائحه النبوية ، ويدافع عن حوض الخلافة الإسلامية ، ويهنئ السلطان العثماني بانتصاراته على الأوربيين المارقين ويبشره بالفتح المبين .

فشوقي الذي عبرّ عن حبه وعن خمرته في الأبيات السابقة ، هو الذي نظم همزيته

الشهيرة في الرسول محمد صلوات الله عليه ، معارضاً البوصيري بقوله :

ولد الهدى فالكائنات ضياء ... وفم الزمان تبسم وثناء

وهو الذي عارض صاحب البردة نفسه بقوله :

ريم على القاع بين البان والعلم ... أحلّ سفك دمي في الاشهر الحرم

والذي يهمنا من أمر هذا التناقض ، هو ما نتج عنه من شعر يحتفل به أدبنا الحديث ، فعلى الرغم من أن هذه الفترة قد تميزت بكثرة قصائد المدح ، وأن الشاعر قد ابتعد فيها عن الشعب والوطن ، إلا أن ذلك لم يصل إلى حد القطيعة ، فقد كانت مدائحه النبوية ، وقصائده الإسلامية ، هي التي تصل ما بينه وبين الشعب الذي كان يتلقى تلك القصائد بالغبطة والرضا ، لما كانت تمثله من عواطف دينية يحرص عليها الناس وقتئذ ، ردّ فعل للهجمات الغربية ، التي كانت تستهدف الإسلام ونظام الخلافة .

كما كانت قصائده المستوحاة من التاريخ المصري القديم ، تقوي هذه العلاقة بينه وبين جمهور الشعب ، خصوصاً بعد استشعار المصريين لحضارتهم القديمة ، واحتفالهم بمبادئ الحرية ، منذ غادرت حملة نابليون أرض مصر ، واكتشاف حجر رشيد .

وقد صار الشعر الذي صور فيه حياة القصر ، وما كان يدور من بذخ ولهو وعبث ، وتلك القصائد التي كان يمدح فيها السلاطين ، ويهنئهم على انتصاراتهم في حروبهم ، كل ذلك صار وثيقة سياسية واجتماعية لمصر وأحداثها وتاريخها المعاصر . ناهيك عمّا يتوافر عليه كثير من تلك القصائد من روعة فنية ، تمتلك الأصالة والروعة ، وتحتفظ بكل ما تحتفظ به القصيدة الجيدة من عناصر الخلود ، كقصيدة (النيل) وقصيدة (توت عنخ آمون) ، وكل قصائده التي مدح بها الرسول الأعظم {ص} ، وهي لا تمتلك الأصالة الفنية وحسب ، وإنما تتوافر على قدر كبير من الصدق الشعوري الذي لا يرقى اليه شك .

في المنفى : ١٩١٥ـ ١٩١٩

لقد كان شوقي وفياً كلّ الوفاء لإسماعيل ولآله من بعده ، إذ لم ينسَ ما أنعموا عليه طوال ربع قرن أو يزيد . وحين عزل الانكليز عباساً ، وأحلّوا مكانه (حسين كامل) كان شوقي في مقدمة الذين أُطيح بهم ، فاختار الأندلس مكاناً لنفيه ، ولكن ما إن حل بها ، حتى ضاق صدره ، وخفق فؤاده حنيناً إلى مصر ، ورُبما شعر منذ أن حطت قدماه على أرض الأندلس أنه قد حيلَ بينه وبين عشه الذهبي ، الذي غادره ، فغذى ذلك الشعور ، ألمه . واستحال نغماً حزيناً يصبغ شعره .

وإذا كان النفي قد استبدل آمال شوقي بآلامه ، وأفراحه بأحزانه ، وطموحاته بسرابه، فإنه قد حقق للشعر ما أثراه موضوعاً وفناً وصدقاً . فقد كانت قصائده في مرحلة القصر وقفاً على موضوعات مُعينة ، خصوصاً تلك التي تخص الخديوي وآله وقصره ، وكانت مُقيدة بما ينسجم مع مصالحها وأوضاعها ، أمّا الآن فقد فك هذا القيد ، وأُطلق شعر الشاعر من عِقاله ، كما مُنحت الحرية التي تمتع بها الشاعر قصيدته عمقاً وصدقاً ، وفتحت لشعره باباً جديداً لموضوع القصيدة ومعانيها وتجربته فيها ، ويكفي كسباً للشعر، أن (شوقي) قد تحوّل في قصائده التاريخية إلى تأريخنا العربي الإسلامي ، يستلهمه ويستنبط منه المعاني والأفكار ويُصور فيه عظمة العرب والمسلمين . وما كان لهم من أمجاد وما تركوا من آثار تشهد بعظمتهم وتفوقهم .

وهكذا راح شوقي يبعث أنغامه الحزينة في قصائد الحنين والغربة ، أو يصف ربوع الأندلس ويُحيي آثارها ، ويُصور معالمها ، ويُجسد عظمة الذين تركوا بصماتهم عليها . وراح يستلهم قصائد أبن زيدون والبحتري وغيرهما ، ليغذي بها ما يؤكد استقلال شخصيته الوطنية والقومية . وكأنما كانت فترة مكوثه في المنفى تمهيداً لانتمائه إلى الوطن وعودته إلى أحضان الشعب ، وتحسسه لمشاكلهم ، وتلبية حاجاتهم ، وهكذا كان منذ أن حطت قدماه أرض مصر بعدَ العودة اليها من المنفى .

وكان للحرية التي منحتها إياه فترة المنفى هذه ، الفضل في عطائه الفني ، وتعميق أصوله ، وتوسيع جوانبه ، فقد نظم في الأندلس منظومته المطولة (دول العرب وعظماء

الإسلام) وهيأرجوزة تعليمية ، أرخ فيها تاريخ العرب ، حتى نهاية العصر الفاطمي ، كما كتب مسرحيته النثرية الوحيدة (أميرة الأندلس) .

ما بعد المنفى ١٩١٩ـ ١٩٣٢

عاد شوقي من منفاه بالأندلس ، وعادت معه حريته التي فقدها في قصر توفيق وعباس وكان أول قصيدة قالها بحق وطنه ، بعنوان (بعدَ المنفى) وقد أعلن فيها عن حبه الدافئ ومشاعره العميقة فقال :

ويا وطني لقيتك بعد يأسٍ ... كأني قد لقيت بك الشبابا
أدير اليك قبل البيت وجهي ... إذا فهت الشهادة والمتابا

وفي القصيدة ، يتحسَس هموم الشعب ، فيتحدث عن مشاكل التموين وجشع التجار ، وفيها تحوّل خطير واضح في موضوع القصيدة الشوقية .

وتتوالى قصائده الموضوعية ، سياسية واجتماعية وتربوية وخُلقية ، حتى صارت أشبه بقصائد المناسبات . وهيَ في الحق لا تبتعد عن هذه الروح .

وإذا كان موضوع هذه القصائد قد سقط كثير منه في وهاد التقريرية والمباشرة ، إذ لا عمق فيه بسبب طبيعته الموضوعية ، إلا أن المبدأ الذي يقوم عليه موضوع تلك القصائد ينتمي إلى واقعية صحيحة ، تتصل بحاجة الأمّة ، وتُلبي آمال الجمهور ، وتلتقي مع عواطف الناس فتُجسد طموحاتهم ، وتصور تطلعاتهم ، وتعبر عمّا يختلج في نفوسهم من أماني وطنية . ومقاصد اجتماعية ومعانٍ تربوية . وهكذا راح شوقي يدلي بدلوه مع دلاء حافظ والرصافي والزهاوي والجواهري ، وغيرهم مِمّن استمدوا موضوعاتهم من مشاكل الناس ، وحاجات الجمهور .

وسارت قصائده في هذا التيار ، فإذا هو ينقد المشاريع الاستمارية التي تحط من كرامة بلده . وحين يرى أحزاب الأمّة يختلف مع بعض البعض الآخر ، يدعو إلى الوحدة

الوطنية . وراح يؤلف الأناشيد الوطنية ليُحمس الشباب ويستنفر وطنيتهم . وتسابقت الصحف إلى نشر قصائده ، وتسابق معها أبناء الشعب ليقرأ ما ينظمه الشاعر العائد إلى أرض الوطن .

ولم تقف جهود شوقي الشعرية في تلك الفترة على التعبير عن حاجات الشعب المصري وتُجسد أمانيه ، وإنما تجاوزتها إلى الأقطار العربية الأخرى ، يُغني لها أناشيد النصر ، وينشد أغاني الحماسة ، فيفرح لفرحها ، وييأس لأساها ، فحين ضُربّت دمشق بمدافع الفرنسيين . نظم قصيدته ألتي ألقاها في المجمع العلمي العربي فيقول :

قم ناج جلق وأنشد رسم من بانوا   مشت على الرسم أحداثٌ وأزمان

ومِمّا ورد فيها :

لولا دمشقٍ لما كانت طليطلة   ولا زهت ببني العباس بغدان

وشوقي في قصائده الوطنية بعيد العمق ، واضح الاتجاه والأبعاد ، دقيق النظر في ما يجرى في أُمته وحول أُمته ، لذلك كان يُلبِي ما تضمره الأمة من مشاعر وأحاسيس ، وما تنادي به من أهداف وشعارات ، وما تحتاج اليه في طرد الغزاة وتوحيد الصفوف فراح في شعره يؤكد أماني الشعب ويُجسد أحلامهم في الوحدة والنضال فيقول :

ونحن في الشرق والفصحى بنو رحمٍ   ونحن في الجرح والآلام إخوان
بنو سورية أطرحوا الأماني   وألقوا عنكم الأحلام ألفوا
نصحت ونحن مختلفون داراً   ولكن كلنا في الهم شرق
ويجمعنا إذا اختلفت بلاد   بيان غير مختلف ونطق
وللأوطان في دم كل حرٍ   يدٌ سلفت ودينٌ مستحق

تلك هيَ أحلام السوريين وكل العرب ، الوحدة والنضال والتفاني والبذل .

وعلى الرغم من أن هذه القصيدة وأمثالها . تنتمي إلى ما يشبه شعر المناسبات ، إلا أنها كما نرى تمتلك وضوحاً فكرياً ناضجاً ، كما تمتلك صدق التجربة الشخصية والفنية ـ ولعلّ من حظ الشعر الوطني والقومي والاجتماعي ، أن ينتقل إلى شوقي لأن ما نجده من تقريرية ونثرية ، وعاطفية سريعة لدى معظم الذين نظموا فيه لا يصل في مستواه الفني إلى ما وصلَ إليه عندَ شوقي . لما كان يمتلكه من مؤهلات فنية ، دونَ أن تتعرض القصيدة إلى هذه الظاهرة السيئة .

هكذا راح شوقي أذن في فترة ما بعد المنفى ـ يلهج بما تضمره الأمة ، ويُحقق لها ما كانت تنتظره في ميدان الشعر .

ولم يقف شاعرنا في هذه المرحلة عندَ الموضوعات الوطنية والاجتماعية حسب ، بل راح يُدقق النظر في طبيعة الأرض العربية ، ويكشف عمّا فيها من حياة وحيوية ، وقد لفت نظره ما كان يجده في طبيعة لبنان من سحر وجمال ، خلال زياراته المتكررة لها ، فراح يستخدم ريشته ، ليرسم خطوط الطبيعة اللبنانية ، وألوانها ، ويكشف عن رياضها وغدرانها وسهولها وجبالها ومروجهاْ وسحبها . وكلّ ذلك ثمرة النزعة القومية العربية التي برزت بعدّ عودته من منفاه . هذه النزعة التي سبقه اليها حافظ والرصافي ومحرم وغيرهم ، لكن قصائدهم لم تحقق في مستواها الفني ـ على الأقل ـ ما حققته قصائد شوقي في هذا الميدان ، فراح يبزهم ، ويستولي على قلوب الجماهير التي كانت تتلقف قصائده الوطنية والقومية بلهفة وارتياح . وأقبل المُلحنون والمغنون على العديد من هذه القصائد . يسكبون فيها أنغامهم الجميلة ، وبذلك يكون شعر شوقي ، قد فتح باب الغناء في القصيدة الحديثة ، بعدَ أن سدَ في وجهها قروناً طويلة ، وذلك بفضل ما تمتلكه قصائده من قدرة موسيقية لا تتوافر لدى غيره من شعراء جيله . وهذا يعني أن شخصية شاعرنا في هذه المرحلة قد فُنيت في أُمته وفي قضاياها المختلفة .

وقد أنتبه شوقي ضيف إلى هذه الظاهرة في شعر شوقي فقال(فشوقي ليس من الشعراء الأثرين الذين تنطبع في شعرهم حياتهم الخاصة ، وإنما هو من الشعراء الغيريين إن صح هذا التعبير ، قد وهب فنه وشعره لا لنفسه وإنما لغيره وقد احتفظ شوقي بعدَ

رجوعه من المنفى بخاصته الفنية المُميزة له ، وهيَ أن يكون شاعر غيره)[1] .

وفي مرحلة ما بعد المنفى ، تفرغ شوقي إلى كتابة مسرحياته الشعرية ، ونظم على لسان الحيوان ، وبهذا يضيف إلى شعرنا الحديث ما يثريه ويُنمي أصوله .

وهكذا تتميز هذه المرحلة بالنسبة لشوْقي ، بالإنتاج الثر ، وبتطور الموضوعات الشعرية ، وبالتفاته إلى ما كان يحلُم به أدبنا العربي في كتابه الشعر التمثيلي . بل لعل ذلك كان من أحلامه التي راودته في مستهل حياته الأدبية فإذا هي تتحقق له كما تحققت لأدب أمته .

وفي سنتيهِ الأخيرتين ، ألمّت بشوقي الأمراض ، ولكنها لم تقف بينه وبين إنتاجه وتثقفه إذ تفرَغ في أشهره الأخيرة إلى قراءة القرآن الكريم وكُتب الحديث النبوي الشريف وكُتب الغزالي ـ وكُتب التاريخ ، حتى وافاه الأجل في الشهر العاشر من سنة ١٩٣٢.

روافد الثقافة :

حين دفع بشوقي إلى التعلم في سنه الرابعة ، كان يضيق بالكتاب الذي أضطرَ إليه . ولكنه ما لبث أن أنتقل إلى مدارس المدينة . لينتهي منها في سن مبكرة ويلتحق بالحقوق فيتخرَج في قسم الترجمة فيها عام ١٨٨٩ وعلى الرغم من دخوله مدرسة الحقوق ، إلا أنه كان في الفترة نفسها يدرس الأدب على الشيخ حسين المرصفي ـ أُستاذ البارودي ـ وصاحب كتاب الوسيلة الأدبية فدرس عليه كتاب (الكشكول) لبهاء الدين العاملي كما قرأ شعر البهاء زهير واتصل بالشيخ حفني ناصف وتتلمذ على يديه مُدّة سنتين .

ومن هذا يبدو أن ثقافة شوقي ابتدأت بما قامت عليه ثقافة البارودي وحافظ ، وفي هذا يتحدد خطه الثقافي منذ بداية حياته ، ويتضح ذلك من إعجابه وتأثره بمجموعة من الشعراء العباسيين في مقدمتهم البحتري والمتنبي ، فأخذ عن البحتري جمال الموسيقى

---

(١) شوقي شاعر العصر الحديث / ٣٩.

ودقة التصوير وصفاء الخيال ، وأخذ عن المتنبي وأبي تمام احتفالهما بتوليد المعاني ، وشيوع الحكمة ، وقوة التركيب ، وأُعجب بخمريات أبي نواس وغزلياته . وهكذا يقيم شوقي ثقافته على قاعدة متينة من تراث أُمّته الشعري ، وراح يشحذ همته ليجري على ما جرى عليه هؤلاء الشعراء وغيرهم .

والواقع أن ثقافة شوقي البعيدة الأطراف المُنوعة الاتجاهات ، تجعلنا نُصنفها إلى الأصول التي تنتمي إليها ؛ فتأثره بالشعراء الذين ذكرناهم يدل على ثقافته الأدبية والشعرية الواسعة العميقة .

ومِمّا يمتلكه من معجم شعري ثري ، يظهر في سيطرته على بناء البيت وتنسيقه وتهذيبه ، وقُدرته الفذّة على اختيار الألفاظ . وبناء العبارات ، يُشير إلى تمكنه في اللغة وسيطرته عليها .

أمّا ثقافته التاريخية ، فتبدو من خلال موضوعاته المسرحية التي استنبط مادتها من التاريخ المصري القديم ، ألذي يبدو في مسرحيتي كليوباترا وقمبيز . وثقافته في التاريخ العربي والإسلامي تدل على امتلاكه للحس التاريخي . ويبدو هذا من خلال مسرحية ليلى والمجنون ومسرحية عنترة ومسرحية أميرة الأندلس ، وملحمة (دول العرب وعظماء الإسلام) كما يتضح في مدائحه النبوية المعروفة .

أمّا قصائده التي اعتمدت على تاريخ الفراعنة ، فتدلّ على سعة اطلاعه على تاريخ مصر القديم وتمكنه منه .

هذا كله في الثقافة العربية . فإذا تحولنا عنه إلى الكلام على ثقافته الأوربية وخاصة الفرنسية منها ، تأكد لنا عمقها في أدبه ، فقد قرأ لافونتين وموسيه ولآمرتينوكورنيه ، وتأثر العديد منهم ، إذ تأثر لافونتين في نظمه الشعر على لسان الحيوان ، وأُعجب بشعر لآمرتين في الطبيعة ، وترجم له قصيدة (البحيرة) الشهيرة . لكن أشد الشعراء تأثراً فيه هو فكتور هوجو ـ زعيم الرومانتيكية دون منازع ـ ألذي تأثره في شعره الوطني ، ولربما سار على نهجه في استلهام التاريخ المصري القديم .

أمّا شكسبير فيبدو أنه تأثره بخاصة في مسرحية كليوباترا .

ومِمّا له صلة بثقافته ، تأثره ببعض المذاهب الأدبية التي شاعت من قبله وفي زمانه والتي بدا أنه تأثر ببعضها تأثراً مُباشراً وخاصة في مسرحياته ، فقد كان للمذهب الكلاسيكي والرومانتيكي على الخصوص تأثيرهما في تلك المسرحيات .

وفيما عدا الفرنسية ، كان شوقي يعرف التركية ، لكن أثرها لم يتضح في شعره . وعلى الرغم من أتساع ثقافته الأجنبية ، فلم تتصل هذه الثقافة لديه إلاّ بما ينسجم مع روحه المحافظة وتياره الكلاسيكي ، ولو كان قد أتصل أتصالاً شديداً بالثقافة الفرنسية الجديدة . لكان تأثيره في أدبنا الحديث أكثر مِمّا وجدنا ، إذ أن الشاعر قد وضع الجسور بين أدبنا الحديث المتمثل بجهوده هو وبين الأدب الفرنسي ، ولكنها كانت جسوراً واهية لا تمتلك القوة . ولقد ألمح طه حسين إلى هذه الناحية حين قال (وكذلك كان تجديد شوقي متأثراً بهذا الخط من الثقافة الفرنسية ، أي أنه كان يتأثر بالقديم الفرنسي أكثر مِمّا كانَ يتأثر بالجديد)[(١)] .

تلك كانت روافد شوقي مع ثقافته الواسعة ، واتجاهاتها البعيدة المختلفة ، وهيَ مهما كانت ـ في جانبها الأدبي فقد حققت لصاحبها مجده الأدبي ، خصوصاً في تلك الفنون التي لم يألفها أدبنا من قبل ، وكان لشاعرنا فضل ريادتها .

ميادين الشعر :

مرَت حياة شوقي بِثلاث مراحل مختلفة ، تباينت معها ظروف حياته ، فمن أجواء القصر إلى حياة المنفى ، وأخيراً إلى صفوف الشعب .

وانعكست ظروف كل مرحلة في شعره انعكاساً يميزه مِمّا قبله ، ويفصله عمّا بعده . وشعر شوقي ـ كما أسلفنا ـ كان رهن ظروفه المختلفة التي أثرت في موضوعاته ومعانيه ولُغته وحتى في صدقه الشعوري والفني . فقد وقف شعره في مرحلة القصر على أنواع من المدائح وعلى الشعر التاريخي والوصف والغزل والخمرة ، بينما لهج الشاعر بموضوعات

(١) حافظ وشوقي / ٢٠١.

جديدة ومعان مُبتكرة ، تميزت بأسمى معاني الصدق الشعوري والفني في موضوعات التعبير عن الغربة والحنين إلى الوطن ، وفي استلهام التاريخ العربي والإسلامي في الأندلس .

وحينَ رجع الشاعر من المنفى ـ لم يعد بحاجة إلى المدائح والغزل والخمرة ، لأنه بات يُعبر عن أمل الملايين من المصريين والعرب ، يُصور أحلامهم ويُجسد أمانيهم ، ويقف معهم في أفراحهم وفي أحزانهم . وبهذه وبتلك صارَ شاعر الشعب . إنّ هذه المراحل الثلاث ، قد سهلت على الدارسين دراسة شعره ، لأن كل مرحلة يختلف عنه في المرحلتين الأخريّين .

وعلى هذا نُقيم دراستنا لشعر شوقي ، لكن الذي يعترضنا هو ضخامة هذا الشعر ، وتنوع قصائده من ناحية الأجناس الفنية ، مِمّا لا يتيح لنا دراسته دراسة مُفصلة . ولذلك آثرنا أن نقف في كل مرحلة على واحدة من هذه المواضيع المهمة ، مُلمين بمواضيعه الأخرى المامة سريعة وحسب .

۞ ۞ ۞

اختصّت مرحلة القصر الطويلة بموضوعات مُعينة ، يعتمد أغلبها على احتذاء القديم كالوصف والغزل وشعر الخمرة ، ومدح الخديويين ، كما تضمنت العديد من المدائح النبوية ، وما يلتقي معها في فكرة العقيدة ، كالشعر الإسلامي الذي تحدث عن الخلافة الإسلامية ، وشعر العقيدة الدينية .

ويبرز في هذه المرحلة ما يُمكن أن يُسمَى بالشعر الوطني ، الذي يستمد مادّته من تاريخ مصر القديم ، والذي يدل به على ما كان له من حضارة عريقة ، كما يهدف إلى النزوع إلى التحرر ، وإلى استنهاض الهمم ، واستنفار المشاعر الوطنية ، قصداً إلى بث روح الاستقلال .

والشعر التاريخي الذي أولاه شوقي اهتماماً خاصاً في هذه المرحلة ، يضع صاحبه في موقع الريادة بالنسبة للشعر الوطني ، كما أنه يُجسد الحس التاريخي الذي تميز به دون غيره من شعراء جيله .

وإذا كانت قصائده في الغزل والخمرة وفي كثير من المدح ضعيفة ينتابها فتور عاطفي ، وأنها كانت تجري في طريق شعرنا القديم ، فإن موضوعاً آخر كالشعر الديني قد توافر على قدر كبير من الصدق الفني والصدق الشعوري ، وخيال طليق وبناء محكم وبتصور بارع وموسيقى صافية ، وكان صاحبها صادق الإحساس عميق الشعور حار العاطفة وقد تغنى في هذه المدائح بشخصية الرسول الأعظم {ص} وباهى الأمم بأخلاقه وعظمته وجهاده وسلوكه ، وفي مقدمتها (نهج البردة) و(الهمزية النبوية) و(ذكرى المولد) والقصيدتان الأوليان يُعارض فيها البوصيري . وتعُد هذه القصائد من قمم الشعر الديني .

وعلى الرغم من أنّ شعر شوقي الإسلامي كان تجسيداً لفكرة الجامعة الإسلامية التي دعا إليها العُثمانيون ، إلاّ أنه من جانب آخر كان تعبيراً عن حسه الديني ونزعته الإسلامية التي تأصلت بذورها في نفسه .

وروعة هذا الشعر ، لا تقف عند حد هذه المدائح ، وإنما تقوم على قدرته المتميزة في الإطاحة بشؤون الحياة الإسلامية والعربية ؛ إذ لم يترك الشاعر مجالاً من مجالاتها إلا وصوّب إليه فنه ، فقد بحث في موضوع الخلافة الإسلامية ، ودعا إلى وحدة المسلمين ، وناقش مُعضلة الموت ، وبعث الإنسان ونشور الحياة ، ومسَ قضية الأخلاق ، وعالج مشكلة الحجاب والسفور ، وبحث مسألة المساواة في حق الحياة وفي حق الشعوب في الحرية ، ودعا إلى الجامعة الإسلامية وتوجه إلى الشباب بخاصة ورثى الوطنيين الأحرار .

وفي الشعر الإسلامي دخلت ألفاظ جديدة ، ومعان مُبتكرة ، وصور ناضجة مُستمدّة من الفكر الإسلامي .

وفتحت القصيدة الدينية لشوقي منافذ جديدة للملحمة الدينية والمعارضة الشعرية ، التي تألق فيها تألقاً ملحوظاً . وملئت القصيدة الدينية بالأفكار الجديدة التي نهضت بِالمُثل الإنسانية من مثل الحديث عن حرية الإنسان والمُساواة في الحقوق وإصلاح المجتمع ، والدعوة إلى الأخلاق والمُثل الحميدة[١] .

---

(١) للاستزادة : ينظر كتاب ـ شوقي شعره الإسلامي / لماهر حسن فهمي .

وتطول بنا الوقفة ، لوحاولنا الإحاطة بشعر شوقي الإسلامي فلنكتفِ بِما قدمنا لِنُشير إلى موضوعٍ هام يقف في طليعة الموضوعات التي عالجها الشاعر في هذه الفترة ، وأعني بذلك موضوع الشعر التاريخي ، الذي نظمه متأثراً بفكتور هوجو ، والذي يهدف ـ كما قررنا ـ إلى تأكيد النزعة الوطنية بقوله :

وأنا المُحتفي بتاريخ مصر من يفي مجد قومه صان عرضاً

وتقف قصيدة (كبار الحوادث في وادي النيل) في طليعة شعره التاريخي . وقد استعرض فيها تاريخ الحضارة المصرية منذ القديم حتى وصل بها إلى عهد الخديويين . وهي أشبه بالملحمة الوطنية ، حتى عدها شوقي ضيف (أم ديوانه الأول) .

أما قصيدته الثانية (النيل) والتي تُمثل دُرة ديوانه الثاني فهي في نظرنا تعلو قصيدته الأولى ، لأن شوقي قد أعتمد بناءها بالصور النابضة بالحركات والخطوط والألوان ، وغير ذلك من عناصر الصور الشعرية الناضجة .

والقصيدة طويلة مؤلفة من مائة وثلاثة وأربعين بيتاً ، يتحدث فيها شوقي عن تاريخ مصر الطويل منذ عهد الفراعنة ، وما شادوا من بناء سامق عظيم ، ويقف على اهرام مصر وعظمتها ، وسموها وخلودها ، ويشدو بمواكب انتصارات الفراعنة ، وما حققوه في هزيمة الملوك والعظماء ، ويتحدث عن طقوسهم الدينية ، وتقديمهم لنواميسها فيشيد بحضارتهم العظيمة ، ويستمد من الكُتب المقدسّة صور قصص الأنبياء في لوحات تصويرية أخاذة .

وقد ركّز في قصيدته هذه على الاسطورة (عروس النيل) التي صارت فداء لنهر النيل العظيم على مدى الأجيال ، ويرى أن هذا النهر العظيم مهد الحضارات والأديان . ويفتتح القصيدة بقوله مخاطباً إياه بقوله :

ما أي عهدٍ في القرى تترقرق وبأي كفٍ في المدائن تغدق

ومن السماء نزلت أم فجرت من عليا الجنان جداولاً تترقرق

والواقع أن عظمة هذه القصيدة ، تأتي من اعتماد بنائها على الصور الجزئية التي

ينمو بعضها من بعض في وحدة موضوعية متكاملة ، تكاد تشكل بعض مقاطعها ، وحدة عضوية إذ يأخذ بعضها بعناق بعض عبر أفكار مسلسلة يربطها خيط فكري متين .

والقصيدة تتشكّل من محاور منسقة منظمة ، لكن أجمل محاورها هو المحور الذي يرسم فيه شوقي صورة لاحتفال المصريين بنداء النيل ، حيث تتطوع في كل سنة أجمل بنات مصر لهذا النداء ، وفي هذه الصورة الكبيرة يقول الشاعر .

ونجيبة بين الطفولة والصبا … عذراء تشربها العقول وتعلق
كان الزفاف اليك غاية حظها … والحظ أن بلغ النهاية موبق
لاقيت أعراساً ولاقت مآتماً … كالشيخ ينعم بالفتاة وتزهق

۞ ۞ ۞

في كلّ عامٍ درةٍ تلقي بلا … ثمنٌ إليك وحرةً لا تصدق
إن زوجوك بهي فهي عقيدةٌ … ومن العقائد ما يلب ويحمق
زفت إلى ملك الملوك يحثها … دينٌ ويدفعها هوى وتشوق
ولربما حسدت عليك مكانها … ترب تمسح بالعروس وتحدق
بحلوةٍ في الفلك يحدو فلكها … بالشاطئين مزغردٍ ومصفق
في بهرجانٍ هزّت الدنيا به … أعطافهاواختال فيه المشرق
فرعون تحت لوائه وبناته … يجري بهنَ على السفين الزورق
حتى إذا بلغت مواكبها المدى … وجرى لغاية القضاء الأسبق
وكسا سماء المهرجان أجلاله … سيف المنية وهو ضلت يبرق
وتلفتت في اليم كل سفينةٍ … وانثال بالوادي الجموع وحدقوا
القت اليك بنفسها ونفيسها … وأتتك شيقة حواها شيق
خلعت عليك حياءها وحياتها … أأعز من هذين شيءٍ ينفق

وإذا تناهى الحب واتفق الفدا فالروح في باب الضحية أليق

والذي يقرأ القصيدة قراءة كاملة دقيقة يحس أن صاحبها قد أعتمد البناء من خلال مجموعة من الصور الكبيرة ألتي تتشكل ـ كما قلنا ـ من صور جزئية نامية صغيرة تعتمد التنظيم والتناسق . والصور الكبيرة لا تفقد هذا الخيط ، لأن عماد القصيدة هو تاريخ مصر القديم الذي يظهر في القصيدة كلها والذي يحقق منها ما ينتظمها من عقائد دينية وأفكار على سذاجتها في منظور هذا العصر ، فهي مقدسة ، وتقاليدها محترمة . والقصيدة تظهر معرفة شوقي بتاريخ أُمّته معرفة دقيقة ، وتبدو فيه ثقافته التاريخية والدينية من خلال تعرضه لتابوت موسى وقصة يوسف وإخوته ، ومريم وعيسى ونزول الإسلام . وكلّ ذلك يوضحه الشاعر بالصور التي تتوافر فيها قدرات فنية عالية .

وحيث أن القصيدة نظمت أساساً عن نهر (النيل) فالشاعر يجابه القارئ بالحديث عنه متسائلاً عن مصدر تدفقه الذي أعيا عقول القدماء بما جعلهم يؤلهونه .

ويلاحظ في البيت الثاني محاولة الشاعر أن يوحي إلينا بعظمة النيل وسموه وعلو قدره ، حين ربط تدفقه بالسماء وما فيها من جنان .

وقد أضفى على صورة تدفق النيل سحراً فنياً أخاذاً ، في إشارته إلى الجداول التي تترقرق ، والتي تنتشر في فسيح الجنان . كما تلاحظ الاستعارات الجميلة ، وكيف وفق الشاعر بين قافية القاف ورقرقة الجداول . في بناء هندسي مُحكم .

وحين ننتقل إلى صورة الاحتفال بالنيل ، نلاحظ أن (شوقي) يضفي على عروس النيل كل ما يحببها الينا ويشوقنا اليها . ورُبما توحي صورة هذه الفتاة إلى ما يحرك فينا المشاعر والعواطف ، حين يقر في نفوسنا جمال هذه الفتاة ونجابتها ومواقفها في التضحية ، كما يوحي إلينا بالعطف ، غضارة سنها ، وكونها فتاة عذراء لَما تتمتع إلى آنئذ بالحياة وحيويتها ، وفي هذا كله يعلي شوقي قدرها ويرفع شأنها ، إذ يجعلها دُرة ثمينة ، وزوجة حرة ، تزف دون صداق .

وكل هذا يطبع فينا أقدس صورة ، وأعظمها وأجلها عن (فتاة النيل) هذه ، ويزيدها

أهمية ، أن الشاعر في البيت التالي يشير إشارة خفية إلى الطقوس الدينية ، ومكانها في نفوس المصريين القدماء . حيث جعل من تضحية (عروس النيل) بنفسها (غاية حظها) وكأن هذه التضحية تمت من الفتاة بمحض إرادتها .

ومِمّا يؤكد هذه الفكرة ، أن الشاعر كررها في أبيات تالية حيث يقول :

ولربما حسّت عليك مكانها ترب تمسح بالعروس وتحدق

فهذه الفتاة أذن ليست ضحية العادات الاجتماعية ، والأعراف الدينية ـ عندَ المصريين القدماء ، بدليل أنها محسودة من قريناتها اللائي يتمسحن بهاءوهن حاسدات لها على هذا الاختيار الموفق ولماذا ... لأنها :

زُفت إلى ملك الملوك يحثها دينٌ ويدفعها هوىً وتشوّق

فالفتاة محسودة لأنها زُفت إلى (ملك الملوك ـ النيل). ولأن هذه التضحية مقدسة وهي دين في رقبتها ـ ورقبة كل فتيات مصر الجميلات . أما وأن الاختيار قد وقع عليها فهو مِمّا تُحسد عليه .

وقد كرر شوقي مرّة ثالثة أن الذي دفع الفتاة إلى التضحية . هو حبها له وشوقها اليه فهيَ أذن ليست مدفوعة ولا مُجبرَة .

في هذه الصورة يوقفنا الشاعر على معتقدات المصريين القدماء ، وعلى موقفهم إزاء طقوسهم الدينية .

وشوقي في هذه اللوحة الفنية ، رسام ماهر ، يمتلك الدقة ، لأنه لم يعتمد التصوير المادي فحسب ، وإنما أعتمد التأثير المعنوي ، فيما أذكاه في قلوبنا ومشاعرنا من حرارة ، وما رسمه من (اندفاع) و(تشوق) و(حسّد) و(تضحية) . وما أثار من مشاعر إنسانية عميقة في نفوسنا عن مصير الفتاة الجميلة النجيبة الغضة ، لأن هذه التضحية ، كانت رهن معتقدات خاطئة كان معمولاً بها لدى الشعوب القديمة ، ومنها شعب مصر على عهد

الفراعنة ويُلاحظ أن (شوقي) ـ وهو أبن العصر ـ لم يقف متفرجاً إزاء هذه المعتقدات إذ يلوح موقفه الحضاري في هذه الصورة حين يقول: (والحظ أن بلغ النهاية موبق) وفي قوله (لاقيت أعراساً ولاقت مأتماً)، لأن غرق الفتاة وموتها تضحية تُحسَد عليها وهو (عرس بل أعراس) عندَ المصريين، لكنه (مأتم) في نظر الشاعر، لأنه في هذه (التضحية ـ الموت) إزهاقاً لروح بريئة.

فالشاعر أذن يتدخل في الصورة، وكأنه يعلن عن موقفه الحضاري منها.

ويستمر شوقي في عرض الصور الدقيقة، بمهارة فنية، تتميز بالحركة والنمو، وهي صور كلاسيكية، يُحدد الشاعر مكانها وزمانها. كما هو واضح فزمانها يوحي إلى عصر الفراعنة، ومكانها هوهو لم يتغير، نهر النيل العظيم، وأروع ما يخترق هذه الصور الجزئية عنصر الحركة الذي يستمر من أول بيت في الصورة الكبيرة وحتى يبلغ نهايتها. ويتشابك مع هذه الحركة، عناصر فنية أُخرى منظورة، حسية لأن الصورة كلاسيكية عندَ شوقي، وهيّ عنصر اللون وعنصر الصوت. وتبدو كل هذه العناصر في الصور التالية ومنها هنا البيت الذي يقول فيه:

مـجلوة فـي الفـلـك يجـدد فلكـها • بالـــشـاطـئ مـزغـــرد ومـــصـفـق

في البيت حركة السفن الغادية الرائعة ولفظة (مصفق) فيها صوت وحركة، ومثلها لفظة (مزغرد).

كما توحي هذه الصور الجزئية إلينا بالألوان، حيث النيل وما ينتشر على ظهره من سفن مملوءة بالناس، ومنهم الجميلات اللائي لبسن أحلى ثيابهن وارتدين أجمل ما يمتلكن من زينة. كما توحي إلينا أيضاً كلمة (مهرجان) في البيت التالي، وما يتدفق به من حركة ولون وصوت وغير ذلك.

ورُبما يحتل البيت التالي مكاناً متألقاً في الصورة، بما يمثله من تأثير معنوي نفسي بعيد عن التأثير الحسي الذي أشرنا إليه، وهو قوله (هزّت الدنيا أعطافها) و(اختال فيه

المشرق) في البيت الذي يقول فيه :

في مهرجانٍ هزَت الدنيا به ... أعطافها وختال فيه المشرق

وتلتقي كل هذه الصور الجزئية في إطار الصورة الكلية بتعبير فني متميز ، يدل على مهارته وقدرته على رسم لوحاته ، باللفظة القوية الموجزة ، والعبارة الموحية .

ويتضافر في هذا التعبير ، قوة الدلالة ، ورقة التعبير ، وجمال الموسيقى ، المُتأتي من تجانس الحروف مِمّا يحدث أثراً نفسياً ملحوظاً :

القت اليك بنفسها ونفيسها ... وأتتك شيقة حواها شيق

خلعت عليك حياءها وحياتها ... أأعز من هذين شيء ينفق ؟

فعمق الدلالة المعنوية يواكبه موسيقة تُساعد على ربط الشكل بالمضمون .

ولابّدّ من الإشارة ، إلى حسن اختيار شوقي لقافية القاف التي تنسجم مع أبرز عناصر الصورة في هذه القصيدة ، وهو عنصر الحركة وعنصر الصوت ، لأن ما يثيره حرف القاف لا ينسجم مع رقرقة ماء النيل حسب ، بل مع كل ما يسودها من حركة وصوت كما قلنا .

والقصيدة ـ كما سبق أن قررنا ـ تؤكد الحس التاريخي لدى شوقي ، كما تؤكد عناصر ثقافته التي أشرنا إليها ، من قديمه وحديثه ، وفنية[1] .

❁ ❁ ❁

في سنة ١٩١٥ يصل شوقي إلى أرض الأندلس منفياً عن بلده ، مغادراً قفصه الذهبي في قصر توفيق وعباس ، بعيداً عن نعيم الحياة وبهرجها ، نائياً عن الوطن والأهل والأحباب، يعاني ألم الغربة ، ويحس عذاب الضياع . فلقد أنتابه شعور بالحزن والألم

(١) للاستزادة ينظر كتاب : أحمد شوقي والأدب العربي الحديث / طه وادي / ٣٢٠ فما بعد .

لفراق الوطن وقلة المال إذ لم يعرف الفراق وضيق الحال طريقاً اليه قبل هذا النفي .

لكن هذه الحال الجديدة قد زادت من إحساسه بالانتماء إلى الوطن . بقدر ما زادت ـن إضعاف صلته بالقصر وحياة القصر ، وأصلت فيه الانتماء إلى تاريخ أمته العربية والإسلامية ، بعد أن كان اهتمامه بتاريخ مصر وحضارتها الواسعة .

وهذا الإحساس بالغربة أنتهى إلى مواجهة الواقع مواجهة حقيقته رُبما أشعرته بالخطأ الفادح الذي أرتكبه في بُعده عن الشعب وعن الوطن الكبير . كما جعلته يشعر لأول مرة أن الحياة لا يمكن أن تستقر على حال ، وأن على الإنسان أن يحسب حساباً لكل ما هو آت ولعلّ ما أصاب شوقي في نفسه ، كان أثره خيراً في شعره وفنه ، فقد كان لهذا النفي فضله على القصيدة من ناحيتي التجربة الفنية والتجربة الشعورية ، وتغير موضوعها إلى حدٍ بعيد ولأول مرّة يقف الشاعر مع نفسه وقفات طويلة ، ذات أبعاد عميقة ، ولأول مرة أيضاً تظهر شخصيته ظهوراً ملحوظاً . بعدّ أن كانت تغيّب في شعر المديح .

وإذا بنا أمام فنون جديدة ، وموضوعات حديثة ، يقوم أغلبها على معارضات قصائد كثيرين مِمّن أُعجب بهم وتأثر بأساليبهم ، وإذا هو يعارض البحتري في سينيته ، فيكتب على غِرارها قصيدته المشهورة ، ويبث فيها حنينه ، ويُجسد غربته ، ويبعث إلى مصر وأهلها أشوقه الحارة ، وعواطفه النبيلة فيقول :

اختلاف النهار والليل ينسْي ... أذكرا لي الصبا وأيام أُنسي

وسلا مصر هل سلا القلب عنها ... أو أسا جرحه الزمان المؤسي

يرى في نونية أبن زيدون ما يُجسد مشاعره الرقيقة ، وعواطفه الحارة ، فإذا هو يبعث مثل هذه العواطف إلى مصر في نونيته المعروفة فيقول :

لكن مصر وإن غضت على مقة ... عين من الخلد بالكافور تسقينا

على جوانبها رفت تمائمنا ... وحول حافاتها قامت رواقيا

إلى أن يقول :

ناب الحنين اليكم في خواطرنا عن الدلال عليكم في أمانينا

وبعدَ أن كانت مصر وتاريخها يحوزان في شعره قصب السبق ، صارت الأندلس قطب الدائرة في هذا الشعر ، فإذا هو يأنس لها ويُعجب لطبيعتها ، وينحني إجلالاً لتاريخها الحافل بالأمجاد . ويغريه ذلك كله ، إلى أن يكتب مطوّلته الشهيرة (دول العرب وعظماء الإسلام) وهيّ أُرجوزة يُؤرخ فيها للأمة العربية حتى نهاية العهد الفاطمي .

وتغريه الأندلس وتاريخها العظيم ، فيكتب مسرحيته النثرية الوحيدة (أميرة الأندلس) من وحيها . وهذا يعني أن خروج شوقي من مصر كان نعمة على الأدب وعلى الشعر .

وعلى الرغم من أن فترة النفي هذه كانت قصيدة الزمن ، إلا أنها حفلت بالإنتاج الثر . وكانت بمثابة فترة انتقالية في موضوع القصيدة ، فبعد أن وقف شوقي معظم شعره على خدمة القصر ، تحول بعد عودته من المنفى إلى التأكيد على عواطف جمهور الشعب وتجسيد آمالهم وآلامهم . والتعبير عن مشاعرهم وأحاسيسهم . بعد أن مهدت لهذا فترة النفي هذه . فمرحلة النفي إذن قد حققت تطوراً ملحوظاً في القصيدة من ناحية الموضوع ، ومن ناحية التجربة . كما حققت تمهيداً لها بعدَ عودة الشاعر إلى مصر .

تقف معارضات شوقي في المنفى ، في مقدمة الموضوعات التي عالجها ، استجابة للعصر النفسي الذي عمق أثره في نفس الشاعر ، لشعوره بالغربة ، وحنينه إلى أرض الوطن، واستجابته للعنصر التاريخي الذي فرض نفسه على الشاعر في بيئته الجديدة . وكانت معارضة الشاعر لسينية البحتري ، توكيداً لنوعي الاستجابة اللذين ألمحنا اليهما . وتؤكد سينيته المشهورة التي يعارض فيها سينية البحتري ، هذه الاستجابة ، لأن الشاعر كان يُجسد موقفه حين نظمها . وهو شبيه بموقف الشاعر العباسي من إيوان كسرى . فقد أثارت الأندلس ، ومآثرها الحضارية والعمرانية ، وحضارتها الإنسانية ، وربوعها العامرة ،

بالأمجاد والعظمة . وما رآه في إشبيلية وغرناطة وقرطبة ، أثار ذلك إعجابه بالأمجاد الغابرة لأمته العربية والإسلامية ، وحنينه إلى وطنه مصر ، وشوقه إلى من فيها من الأهل والأحباب . كما أثار شجونه وأحزانه على مجد العرب وعزهم ، وما آل اليه مصيرهم في الأندلس . وطبع قصر الحمراء في نفسه ما طبع إيوان كسرى في نفس البحتري .

ويبدأ شوقي قصيدته على نحو ما بدأ به البحتري ، فذكر حنينه إلى مصر التي فارقها مضطراً ، مُعللاً ذلك بِتقلُّبات الدهر ، ومُتسائلاً عن أمجاد العرب في الأندلس ، وعن آثارهم التي أبلاها الدهر ، وحُكامهم الذين طواهم الزمن ، ويذكر آثار المسلمين ، ويخص منها قرطبة التي صارت قرية مغمورة بفعل تقادم الزمن . ويذكر مجدها الذي مضى عليه ألف عامٍ أو يزيد وما يزال على عهده . ويحدثنا عن قصر الحمراء في غرناطة ، ويتأمل ما فيه من قباب وأسود مرمرية ، تنثر الماء من حولها كالجمان ، ويدل على عظمة البناة وأمجادهم وحضارتهم . ويأخذه الحزن على ما آلَ اليه مصير هذا القصر الذي يصفه وصفاً دقيقاً يدل على مهارته في فن الوصف ، وعلى دقته في الملاحظة ، وعلى استنباط الأشياء فيما يصف ويختتم القصيدة بالعبرات الصادقة والزفرات العميقة ، ويُصور بخياله البارع كيف رحل العرب عن بلادهم ، تصويراً يمتزج بالمشاعر الصادقة والأحاسيس النبيلة وفي ذلك كله يرسل أنينه على ما فقده العرب فيدعوهم إلى أن يتخذوا من ذلك عِبراً ودروساً ويقول : [(١)] .

اختلاف النهار والليل ينسي ، أذكرا لي الصبا وأيام أُنسي
وسلا مصر سلا القلب عنها ، أو أسى جرحة الزمان المُؤسي
أحرامٌ على بلابله الدوح ، حلال للطير من كل جنسي
وطني لو شغلت بالخلد عنه ، نازعتني اليه في الخلد نفسي
شهد الله لم يغيب عن جفوني ، شخصه ساعة ولم يخل حسي

---

(١) للاستزادة أنظر : تطور الشعر العربي الحديث في مصر : ماهر حسن فهمي / ١١٣ وما بعدها .

ومِمّا قاله في وصف قصر الحمراء في هذه المعارضة المشهورة .

من الحمراء جللت بغيا الدهر ... كالجرح بين برء ونُكس
نقلوا الطرف في غضارة آس ... من نقوش وفي عصارة درس
وقباب من لازورد وتبر ... كالربى الشم بين ظل وشمس
وخطوط تكلفت للمعاني ... ولألفاظها بأزين لبس
وترى مجلس السباع خلاء ... مقفر القاع من ظباء وخنس
لا (الثريا) ولا جواري الثريا ... يتنزلن فيه أقمار أُنسي
مرمر قامت الأسود عليه ... كله الظفر لبنات المجس
تنثر الماء في الحياض جمانا ... يتنزى على ترائب ملس

وعلى الرغم من وجوه الشبه بين قصيدتي البحتري وشوقي ، فإن شوقي كما يقول الدكتور ماهر حسن فهمي(١) لم يتأثر بقصيدة البحتري إلاّ قليلاً ، رغم كل الصلات القوية التي تربط بين القصيدتين في الموضوع والمعاني . وهذا يعني أن شخصية شوقي في هذه المعارضة قد وضّحت وضوحاً تاماً أنتهى بها إلى الأصالة الفنية والشعورية ، وهذا ما تفصح عنه بالفعل ، الأبيات الأولى التي اخترناها من القصيدة . إذ ظهرت فيها شخصية الشاعر ، من خلال حنينه لمصر وأشواقه إلى ساكنيها من الأحباب والأصدقاء .

وفي الأبيات لا تتضح شخصيته وحسبُ ، بل يتضح حسه الوطني ووجدانه القومي إذ يبقى الشاعر مشدوداً إلى ذِكرياته الجميلة في طفولته وصباه ، ويرسل في سبيل وطنه مشاعره الدافقة ، وعواطفه الحارة ، وهي أحاسيس مخزونة وعواطف مكتوا بنار الغربة ، تتأسى باللحن الحزين وأوتاره الشجية .

(١) تطور الشعر العربي الحديث في مصر / ١١٣.

أما الأبيات التي يصف فيها قصر الحمراء ، فإنها تؤكد قدرته المتميزة في الوصف وتعكس دقته في رصد الأشكال والألوان والخطوط ، وتمثلها تمثلاً فنياً يمتزج بالإحساس والشعور . ويتضح كل هذا في وصفه القباب واللازورد المحلاة بالذهب كالربى تنازعتها الشمس والظلال والأسود المرمرية التي تنشر الماء حولها كالجمان المُنضّد ، وفي ذكره للثريا وجوانبها ، كما يتضح في تشابك الصور والأشكال المنقوشة ذات الألوان المختلفة ، مِمّا يعكس براعته في الرسم الكلاسيكي الذي يعتمد الحس المنظور في رسم الأشكال والصور[(١)] . وكيف لا وهذه الخطوط والأشكال تعكس صور أجداده وعقليتهم الفذّة وحضارتهم السامية . وهذا يدل على حضور التجربة الفنية والشعورية لدى شوقي في شعر المنفى ؛ لأنه لم يُعبر عن تجربته بوحي من الخارج ، كما أكدَت ذلك مدائحه في القصر ، وإنما عبرّ بما امتزج من تاريخ أُمته وحضارتها ، وانطبع في ضميره مِمّا تُمثله ، تجربة صادقة حيّة ، وهي تجربة وقف على مادتها في مخزون الأمة وتُراثها الخالد ، فصارت له مُعيناً لا ينضب .

وعلى هذا النمط راح شوقي ينظم معارضته للبحتري . مستفيداً من موقف الشاعر العباسي ، لكنه راح يضرب في أعماق التاريخ العربي والإسلامي الخالد ، ويجعل من صوره التي عفى عليها الزمن ، تجارب صادقة ، يُقدمها لأمته الحاضرة عِبراً ودروساً . غيرَ ناسٍ مشاعره الشخصية التي تشابكت مع صور ذلكم التاريخ ، وانصهرت لِتُجسد موقفه فيها .

ويقول شوقي ضيف ، إن منْ يقرأ هذه القصيدة يرى إن أحمد شوقي (قد حاز لنفسه ثقافة تاريخية عميقة بالأندلس وأمجاد العرب وحضارتهم ونهضتهم بقرطبة ، ولمَ بِالتعمق في قراءة تاريخ العرب في الأندلس ، فقد عُنيَأيضاً بقراءة شعرائهم ودوانيهم)[(٢)] وعلى الرغم من وضوح تأثر شوقي بالبحتري في المعارضة وكما صرّح هو نفسه بذلك ،

---

(١) للاستزادة ينظر : المرجع / نفسه .

(٢) شوقي شاعر العصر الحديث / ٣٣.

فإننا نرى حضوره الشخصي فيها ، والذي يبدو واضحاً في مشاعره الرقيقة وأحاسيسه الدافقة التي أزجاها لمصر من خلال حنين صادق اللهجة والشعور ، وحس وطني وتاريخ متميّز .

وهذا الحكم لا يصدق على هذه القصيدة فقط ، بل هو ينسحب على معظم شعر المنفى ، وهو ما يدُل على تطور فكر القصيدة الشوقية في هذه المرحلة فناً وشعوراً .

۞ ۞ ۞

في سنة ١٩١٩ يعود أحمد شوقي من منفاه إلى أرض الوطن ، ويحدوه الأمل في أن يأخذ دوره في مجالات الحياة المصرية والقومية والإسلامية ، وقد كان له ما أراد ، إذ هو يزور عن القصر . والقصر لا يُفتح له الأبواب . وكأنما كان الشاعر والقصر على خلاف لا يصطلحان .

ويبدو لنا أن السنوات الأربع التي قضاها شاعرنا في منفاه بالأندلس . قد عمقت إحساسه بحب الوطن ، ويبدا هذا في حنينه إلى مصر الذي أستقطب موضوعاته منذ أن حطّ قدميه على أرض الأندلس ، حتى إذا انقضت فترة نفيه وعاد إلى بلده ، أنشأ يقول في أول قصائد العودة إلى سماها (بعدَ المنفى) ويُعلن فيها فرحته :

ويا وطني لقيتُك بعدَ يأسٍ ... كأني قد لقيت بك الشبابا
وكل مسافرٍ سيؤوب يوماً ... إذا رزق السلامة والإيابا

وهكذا يعود شوقي إلى وطنه ، ليتجه إلى الشعب ، يزجيه عواطفه الحارة ومشاعره الدافقة ، ويلتفت الشعب حول شاعره الذي بعث له حنينه وشوقه على مدى أربع سنوات . وهذه الصلة الجديدة بين الشعب والشاعر ، تشكل انعطافاً جديداً في حياة شوقي ، وينعكس أثرها في شعره انعكاساً جذرياً يتجه به إلى وضعه الصحيح الذي أنحرف عنه على مدى ربع قرن من الزمن . وبهذا تتجه قصائد الشاعر إلى مصر والمصريين ، تغني لهم أناشيد الحرية ، وتفخر بماضيهم ، وتؤيد مساعيهم إلى النصر :

اليوم نسود بوادينا ونعيد محاسن ماضينا
وننشيد العز بأيدينا وطنٍ نفديه ويفدينا

وكانت مصر وحبها استحوذا على نفسه فور عودته من منفاه ، قبل أن تنتشر أجنحة شعره صوب الأمة العربية . لذلك أنشغل شعره بحب مصر والتغني بها والإشادة بعظمتها في ماضيها وحاضرها وقد عبر عن هذا في قصيدته (نهضة مصر) بقوله :

جعلت حلاها وتمثالها عيون القوافي وأمثالها
وأرسلتها في سماء الخيال تجر على النجم أذيالها

غير أن ربّة الشعر ، لم ترتض لشاعرها هذه الانطلاقة ، فشاعر الشعب يجب أن يتحول إلى شاعر الأمّة ، فليصوب الشاعر أذن قصائده إلى كلَ أرض العرب ليُجسد بها مشاعر الملايين وآمالهم في الحرية والانعتاق ، وليقف معهم في جهادهم ضد الاستعمار وفي جهودهم ضد التخلف .

ويستجيب الشاعر لربة الشعر . ويرتفع إلى مسؤوليته القومية ، بعدَ أن كانت وقفاً على المسؤولية الوطنية ، فيضع في أطارٍ قصائده كلَ العرب بعدَ أن كان يحتل ذلك المصريون حسب . وهكذا راح يرسل أناشيد الكفاح ، ويتغنى بالحرية ، ويدعو إلى وحدة العرب في كثير من قصائده التي يقول في إحداها :

رب جار تلفت مصر توليه . سؤال الكريم عن جيرانه
بعثتني معزياً بمأقي ، وطني أو مهنئاً بلسانه
كان شعري في فرح الشرق وكان العزاء في أحزانه
قد قضى الله أن يؤلفنا الجرح وأن نلتقي على أشجانه
كلما أنّ بالعراق جريح لمس الشرق جنبه في عمانه

ومِمّا يجعل أهمية لهذا التحول في مواقف شوقي بعدّ عودته من منفاه ، أن الأمة العربية قد نهضت منذ آنئذ للدفاع عن حريتها وصيانة كرامتها وراح زعماؤها المخلصون ينادون بطرد المحتلين من بلادهم ، فدعوا إلى جمع الكلمة ووحدة الصف وأهمية هذا لدى شاعرنا ، أنه أمدَ قصيدته بموضوع جديد ، يتدفق بمعاني الجهاد والوحدة والصمود ، وصار في ظل هاتيك الظروف واحداً من أبرز الشعراء الذين جددوا هذه المعاني ، ولونوا شعرهم بالأفكار الناضجة التي تتجسد بها أحلام الأمة ، ولم يكتف بأن يتخذ من واقع العرب معاني شعره ، فراح يضع الجسور بينها وبين ماضيها ، يستعين بها على شحذ همم الأحفاد ، ويجعل منها مثالاً يحتذي في النهوض وقد أفاد من تراث الأمة ، ما زود شعره بالمادة الخصبة ، فراح يكشف عن كنوز الأمّة العربية في البناء والعمران والفتوح . في قصيدته التي أسى فيها لضرب دمشق بقنابل الفرنسيين سنة ١٩٢٥، مشيداً بما كان لعاصمة الأمويين من مجد وسؤدد وحضارة فقال :

بنو أمية للأبناء ما فتحوا ... وللأحاديث ما سادوا وما دانوا
كانوا ملوكاً سرير الشرق تحتهم ... فهل سألت سرير الغرب ما كانوا
عالين كالشمس في أطراف دولتها ... في كل ناحية ملك وسلطان
لولا دمشق ما كانت طليطلة ... ولا زهت ببني العباس بغدان

وقد حملت القصيدة من عواطف الشاعر الحارة قدرها لدى الدارسين ، حتى عدوها من غرر القصائد التي قيلت في دمشق حين تعرضت للعدوان الفرنسي . ولشوقي أكثر من قصيدة عزاء في دمشق ، ومنها قصيدته التي صارت نشيداً قومياً للعرب ، إذ لا يكتفي بالتعبير عن أساه تجاه عاصمة الأمويين ، ولكنه يستغل المناسبة في الدعوة إلى الوحدة والجهاد والصمود .

نصحت ونحن مختلفون داراً ... ولكن كلنا في الهم شرق
ويجمعنا إذا اختلفت بلاد ... بيان غير مختلف ونطق

وللأوطان في دم كل حر يدٌ سلفت ودين مستحق

وصحيح أن هناك من سبق شوقي إلى الموضوعات الوطنية والقومية ، وإلى التعبير عن وجدان الأمة ، وعن تطلعاتها إلى التحرر والوحدة ، ووقوفها ضد المحتلين والغاصبين إلا أن شاعرنا منذ أن دخل هذا الميدان ، قد بذّ معاصريه في التعبير عنها بما أمتلك من مؤهلات شعرية وقدرات فنية وطاقات تعبيرية ، لم تتوفر لدى غيره من شعراء جيله .

وليس هذا فحسب . فقد تحولت مدائحه التي كان يرسلها بحق الخديويين ، إلى مراثٍ يُعزي بها الشعب والوطن ، وكان منها مرثيته لسعد زغلول التي صارت نشيداً للبكاء على كل لسان في الوطن العربي والتي يفتتحها بقوله :

شيعوا الشمس ومالوا بضحاها وانحنى الشرق عليها فبكاها

ولم يكتف برثاء رجالات الوطنية من أمثال سعد زغلول ومصطفى كامل وغيرهما ، بل راح يرثي الشعراء والعُلماء والأدباء والمُفكرين والفنانين ، أمثال حافظ ابراهيم وجبران خليل جبران وسلامة حجازي ، بل لم يترك يراعه دون أن يؤدي دوره الوطني والقومي والإنساني الذي لا يمت لقومه بصلة .

واحتل شعر المناسبات في ديوانه مكاناً بارزاً ، ولم تكن قصائده هذه المرة مفروضة على الشاعر . بل كان يدفعه اليها شعور وطني وقومي وإنساني صادق . بل لم يقع أسلوبها في إسار التقريرية والنثرية . كما حدث لغيره ، فقد مكنته سيطرته على فنه تجاوز عيوب شعر المناسبات ، على الرغم من أن شعره لا يخلو منها . وكان أجدر بالشاعر أن يمسها مساً خفيفاً دون أن تستنفد من طاقته في التعبير عن شعر العاطفة والوجدان . ورُبما كان هذا أحد العيوب الكبيرة التي أساءت إلى شعر الشاعر .

۞ ۞ ۞

ومن الموضوعات التي تستطل بالمناسبة ، تعرضه للمرأة ومشكلاتها في السفور والحجاب ، فقد دعا شوقي إلى حرية المرأة ، وإلى إسهامها مع الرجل في الحياة العامة .

وله في ذلك قصيدة (بين السفور والحجاب) التي يصف فيها ذل المرأة وعبوديتها وهوانها في ظل الأسرة .

ولم ينسى شاعرنا العمال ومكانتهم وإسهامهم في بناء الوطن ، وتعرض إلى كل مخترع جديد وآلة حديثة ، وأفكار عصرية . ونظم شعراً للمُغنين وقدَمه للمُلحنين . ورُبما قربه هذا اللون من الشعر إلى طبقات الشعب التي كانت تطرب للغناء وتحتفل به . وشعر الغناء ـ كما نعلم ـ ليس جديداً في شعرنا العربي . فله في العصر العباسي وفي عصر الأندلس مكان معروف .

وهذا كله كما قررنا ـ قد استنفد كثيراً من جهد الشاعر الفني ، وأضره ذلك وعلى الرغم من تحول شوقي إلى صفوف الشعب والوطن ، ومن اشتهار الكثير من قصائده الوطنية والسياسية في هذه الفترة ، إلا أنه من حيث صدق التجربة الشعورية ، لم يلحق حافظاً والرصافي ، على أنه يفوقهما فيها عطاءً فنياً ، ذلك أن طبيعته الشخصية ، وتكوينه النفسي لم يكن مؤهلاً لهذا الميدان كما كان مؤهلاً له حافظ والرصافي . إذ بقيّ يطفو لديه على سطح الأحداث ، ولأنه لم يُعان من الجوع والحرمان والعوّز مثل ما عاناه رفيقاه .

ولهذا لم يرتفع إلى المستوى الإنساني المطلوب . على رغم توفر طاقاته الفنية المتميزة .

۞ ۞ ۞

بقي أن نعرف (شوقي) شاعراً فناناً يمتلك المواهب الفنية والطاقات التعبيرية التي لم يصل شأوها أحد من شعراء جماعة الإحياء ، وهو ما ميّزه منهم جميعاً . ووضعه في مركز الصدارة ـ دون مُنازع .

لقد تبوّأ شوقي هذا المركز بفضل عوامل كثيرة ، أهمها ثقافته العربية الواسعة ، وثقافته الفرنسية العميقة ، وملكّتهُ الفطرية التي أعانته على سرعة الاستقبال والحفاظ على ما يكسبه في قراءاته .

يُضاف إلى هذا ذكاء حاد ، وقدرة مُتوقدَة اختصرت له طريق الكفاءة في ميدان الفن . وقد أنتبه شوقي منذ أن وضع قدميه على عتبة الفن الشعري إلى ما ينحرف بالشاعر

عن تمسكه بزخرفة القصيدة بألوان البديع والمبالغة فيها . فكان له فيها حظ قليل . وربما أفاد من البارودي في أول عهده بالشعر في صب قوالبه ونحت تراكيبه ، وهوَ ما حقق له جزالة العبارة ومتانة الأسلوب ، وقوة بناء البيت بعدَ ذلك . ورُبما تأثر قبل هذا في بناء القصيدة وأحكامها بأساتذته الأوائل من شعراء العصر العباسي ، وعلى الأخص منهم المتنبي ، الذي أشاد به في مقدمة لِشوقياته ، فقد تعلم منه بناءه المُحكم للقصيدة وقدرته على هندستها ، ابتداءً من اللفظة والعبارة ومروراً بالبيت وحتى الانتهاء من القصيدة .

كما تأثر البحتري في موسيقى ألفاظه ، واستمدَ منه ألحانه وأنغامه وتوقيعاته ، وأخذ عنه عنايته بالأصوات خفّة وشدّة ، وعلواً وانخفاضاً ، وتحليلاً وتركيباً ، حتى تحققت له في كل ذلك دربة طويلة ودراية عميقة ، مكّنته من أن يجري قصائده وفق ما يتطلبه الموقف الشعري ، وما يقتضيه من موسيقى توائمه وتتفق مع تجربة الشاعر نفسه .

ولم يكن هذا التأثر سطحياً أو سريعاً ، بل كان شديداً ومحكماً وعميقاً ، وضّح أثره في بناء القصيدة . ولعل شدّة إعجابه بالشعراء القدماء قد مكنته من احتذائهم في كثيرٍ من الجوانب ، وأهمها معارضته التي لم تذب فيها شخصيته ، بسبب ملكاته الشخصية وقدراته الفنية . وهو الطريق نفسه الذي سبق إليه أُستاذه البارودي ، إلا أن وضوح الشخصية والعصر لدى شوقي كان أكثر من سلفه .

كان تأثر شوقي طريق المتنبي والبارودي في بناء القصيدة وهندستها ، وفي توفير العناصر الصوتية الملائمة لها ، قد مكناه من تجاوز العيوب التي وقع فيها غيره من شعراء جيله كحافظ والزهاوي والرصافي وغيرهم ، مِمّا جعل الدارسين يتفقون على الاعتراف بمواهبه وقدراته التي مكنته من الولوج في كل ميادين الفن الشعري ، حتى لنستطيع القول ، إنّ ثقافته اللغوية وقدرته الفنية فيها هيّ التي وضعته في مركز الصدارة بين شعراء جيله . ورُبما يوضح هذا ما سبق أن قررناه في تحليلنا لقصيدة (النيل) التي ظهرت فيها موهبته في التركيب والبناء ، وفي توفير الهندسة الموسيقيةِ والتي تجلّت كُلها في المواءمة بين اللفظة واللفظة والمجانسة بين الحرف والحرف ، وطريقة البناء مالا حضناه في القصيدة نفسها ، ويمكن أن ينسحب على كثيرٍ من قصائده وخاصة (قصيدة دمشق) القافية أيضاً ، وسينية

البحتري التي أسلفنا الحديث عنها . وفي كل تلك القصائد يُحقق تجانس الحروف . وتكرار العبارات إيقاعاً موسيقياً ، ينسجم مع طبيعة الموضوع ، ويؤدي وظيفته التعبيرية بعيداً عن المصادفة . وإنما يتحقق ذلك نتيجة التفاعل الجدّلي بين الذات والموضوع والفن ، وهذا يعني أن الشاعر يُدرك طبيعة دوره الفني .

وموسيقى الشعر لدى شوقي . لا تسلك طريقاً محدداً تقف عندَ حدوده ، بل تسعى في دروب مختلفة ، إلى تحقيق العلاقة الجدلية بين الموضوع والفن الذي يخدمه . فهو في قصائد الانهاض والتحريض والأناشيد الوطنية ، يُحقق موسيقى رنانة ضخمة ، في رنينها حلاوة ، وتنسجم مع طبيعة العواطف واحتدام المشاعر ، كقوله .

إذاعصف الحديد أحمر أفق على جنباته وأسود أفق
وللأوطان في دم كُل حر يد سلفت ودين مُستحق

فقافية القاف في البيتين ، وفي القصيدة كلها ، تحقق انسجاماً مع العواطف الوطنية المُحتدمة ، وتحقق نفس الانسجام مع ألفاظ (الأوطان ، الدم ، الحر ، الحديد ، العصف ، احمرار الأفق ، اسوداد الأفق) .

في حين يحقق بناء هذا البيت الذي قاله مُتشوقاً لِلُبنان موسيقى هادئة تقترن بالحلاوة والعذوبة ، وتُثير في نفوسنا شوقاً إلى الطبيعة الجميلة :

وكأنّ أيام الشباب ربوعه وكأن أحلام الكعاب بيوته

فرقة التاء ، وارتباطها بالهاء . قد حقق انسجاماً مع ألفاظ (الكعاب ، الأحلام ، الربوع أيام الشباب) وهو ينسجم أيضاً مع الطبيعة الخلّابة للبنان وكل هذا قد حقق الموسيقى التي أشرنا اليها .

ولو رحنا نضرب الأمثلة لهذه الظاهرة ، لطالت بنا الوقفة إلاّ أننا نستطيع التأكيد على أن هذه الروعة الموسيقية ، وهي ظاهرة فنية متميزة في شعر شوقي . ولا شك أن هذه

القدرة على تحقيق العنصر الموسيقي لم تتأت فقط ثقافته في فهم طبيعة اللغة الشعرية ، ولا من تأثره بالبحتري وغير البحتري مِمّن أُعجب بشعرهم وقرأ لهم الكثير وحفظ لهم أكثر ، ولكنها قد تأتّت أيضاً من موهبة خلّاقة زرقها هذا الشاعر ، وتفوق بها على غيره من شعراء جيله .

۞ ۞ ۞

ويجرنا الحديث عن فن شوقي إلى البحث في قدرته التصويرية ، إذ لم تقف مواهبه الفنية عندَ خلق الموسيقى الشعرية حسب ، بل امتدّت إلى تحقيق الصورة بوساطة الخيال المُتألق الذي رزقه الشاعر . إذ كان شعره كما يقول شوقي ضيف في كتابه عن شوقي[1] (مُتحفاً لصور وأشباح متحركة ، تفد عليك من كل جانب ، وكأنها تُريد أن تأخذ عليك كل طريقك حتى تعلن إعجابك بصاحبها ، وإنّ الإنسان ليُخيّل إليه أنه لم تكن تفوته لغته أو حركة لشيءٍ أو لصورة ، إلا اختزنها في ذاكرته ، ووعاها في حافظته ليلقي بها عندَ الحاجة رسماً أو لوحةً باهرة)[2] وعلى الرغم من تأثره في تصويره بالشاعر البحتري ، وبغيره من شعراء العصر العباسي ، إلاّ أن صورةً تدل على أن في ريشة تصويره كثرة كاثرة من الشعيرات الأصلية ألتي تُجسد قدرته على ابتكار الصورة وتجسيدها وتعميقها ونقل أثرها إلى المُتلقي .

ورُبما تأتي له ذلك بفضل ملكته الخيالية ـ كما ذكرنا ـ وببعض لوازم الفن التي تهيأت له ، وبفضل موهبة شخصية تحكم سيطرتها على فنه في التصوير ، ورُبما أُسعف هذا الخيال ، دقة ملاحظة يستطيع أن يكشف بها عن دقائق الأشياء بمهارة ملحوظة .

ولعلّ قصيدته التي وصف بها قصر (أنس الوجود) يمكن أن تكون شاهداً على ما نقول وجاء فيها :

أيها المتنحي بأسوان دارا ... كالثريا تريد أن تنقضا

---

(١) هو كتاب : شوقي شاعر العصر الحديث .

(٢) شوقي شاعر العصر الحديث .

قف بتلك القصور في اليم غرقى ممسكات بعضها من الذعر بعضا
كعذارى أخفين في الماء بضا سابحات به وأبدين بضا
شاب من حولها الزمان وشابت وشباب الفنون ما زال غضا
رب تفش كأنما نفض الصانع منه السيدين نفضا
ودهان كلامع الزيت مرّت أعصر بالسراج والزيت وضا
وخطوطٍ كأنها هدب ريم حسنت صنعة وطولاً وعرضا
ومحاريب كالبروج بنتها عزمات من عزمة الجن أمضى
ومقاصير أبدلت بفتات المسك تربا وباليواقيت قضا

والقصيدة طويلة يصف بها الشاعر ما تبقى من قصر (أنس الوجود) وقد استطاع شاعرنا أن ينتزع أعجابنا بما حققه خياله المبدع هنا في تجسيد صورة هذا القصر الذي كان في يوم من الأيام يرتفع شاهقاً في حين يشرف اليوم على الزوال .

وعلى الرغم من أن الحسّية ، ظاهرة تسود القصيدة ـ وهو دأب الصورة الكلاسيكية بالطبع ـ إلاّ أن (شوقي) تمكن من أن يُثير نفوسنا بطريق خفي ويهز مشاعرنا ، بعيداً عن هذه الحسيّة ، وذلك في قوله (ممسكات بعضها من الذعر بعضا) ويأسرنا بقوله أيضاً (شاب من حولها الزمان) و(شباب الفنون مازال غضا) فبناء الاستعارة في هذه الصور ، استطاع أن يحقق تأثيراً نفسياً لدى القارئ ، لأنه ليس بناءً عادياً وحسب ، بل هو بناء محكم يتجاوز ما يحس إلى مالا يحس ، وبطريقة تثير الاعجاب .

ونحس في الأبيات دقة متناهية في رسم الخطوط التي تشبه (أهداب الغزل) وفي ما تعرض له من نقوش ودهان في المحاريب والمقاصير ، وكلها ترتبط بما يقترب منها من بناة ومهندسين وفنانين ، كان لهم دورهم في بناء حضارة مصر القديمة . وربما وفق شوقي في إطلاق العناية لخياله ، ورسم صورة في كثيرٍ من القصائد التي لا يسمح البحث بالوقوف عليها . ولكن قصيدة (النيل) التي سبق أن حللناها في مكان سابق ، يُمكن أن

تعطينا صورة واضحة للصورة الشعرية لهذا الشاعر ، وهي قصيدة تسمو على هذه القصيدة بخيالها وعاطفتها وبنائها ، كما تسمو عليها بما حققته من تأثير نفسي متميز .

❂ ❂ ❂

يبقى أن نُشير في آخر الحديث عن فن شوقي ، إلى توافر العنصر العاطفي في شعره، وعاطفة شوقي لا تغيب ، وإنما تبدو في العديد من موضوعاته التي سبق أن عالجناها ، وفي مقدمتها المدائح النبوية والقصائد الوطنية ، وفي كثير من مراثيه التي أسلفنا الحديث عنها ، وفي قصائد الحنين التي تتميز بها تميزاً ملحوظاً والتي انطلقت من أعماق عواطفه المُتأججة .

وقد لا نجد مثل هذه العواطف في موضوعات المناسبات ومدائح الخديويين وأمثالها . تلك هي شاعرية شوقي التي خلدّت ذكره ، ووضعته في مصاف الشعراء المقتدرين والرواد ، الذين قادوا بفنهم قافلة الشعر العربي الحديث بما أسهم به شعره ونثره، وما حققه من فنون كانت غاية ما يصبو إليها أدبنا في مجال الشعر التمثيلي ، وميدان الملحمة والشعر على لسان الحيوان ، وفي ما قدمه في ديوان الأطفال ، شعراً أخلاقياً وتربوياً .

صحيح أن إمارة الشعر ليست وقفاً على شاعر بعينه ، ولكن شاعر الأمراء تمكن من أن يفرض سيطرته على جيله بقدراته ومواهبه ، وبالميادين التي طرق أبوابها ، شاعراً مسيطراً على فنه ، رغم كل ما قيل من تقصيره في ميدان الأدب الواقعي والشعر الموضوعي .

(مراجع الفصل الثاني)

الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث / أنيس المقدسي ط٤	بيروت ١٩٦٧
أحمد شوقي والأدب العربي الحديث / طه وادي	القاهرة ١٩٧٣
البارودي رائد الشعر الحديث / شوقي ضيف ط٢	القاهرة ١٩٦٤
تطور الشعر العربي الحديث في مصر / ماهر حسن فهمي	القاهرة ١٩٨٥
حافظوشوقي / طه حسين	مصر ١٩٦٠
ديوان البارودي / محمود سامي البارودي	مصر ١٩٧١
ديوان الرصافي / معروف الرصافي	مصر ١٩٥٣
ديوان الشوقيات / أحمد شوقي ج ١ـ٤	بيروت ب . ت
الشعر العربي المعاصر في مصر / شوقي ضيف	القاهرة ١٩٧٤
شوقي شاعر العصر الحديث / شوقي ضيف	
شوقي شعره الإسلامي / ماهر حسن فهمي	القاهرة ب . ت
في الأدب الحديث / عمر دسوقي ج ١ ـ ٢ ط٧	بيروت ١٩٦٦
محمود سامي البارودي / علي الحديدي	القاهرة ١٩٦٧
معروف الرصافي / بدوي طبانه بغداد ١٩٤٧	
معروف الرصافي / قاسم الخطاط وآخرون	القاهرة ب . ت

(الفصل الثالث)

جماعة الديوان

عوامل مؤثرة في تطور الشعر :

على الرغم مِمّا قدمه شعراء الإحياء (المعتدلون؟ من جديد في مجال القصيدة الحديثة إلا أنهم ظلوا مشدودين إلى جذور القصيدة القديمة في موضوعاتها وأساليبها ومعانيها وصورها . والسبب في ذلك ، هو أن مفهوم الشعر ووظيفته لديهم ، بقي إلى حدٍ بعيدٍ لا يُغادر مفهومه القديم ، حتى فيما جددوا من موضوعات ، وسلكوا من أجناس أدبية، كما حصل لشوقي .

ولقد كان إلى جانب هؤلاء ، جيل آخر ، وعى الشعر ومفهومه ووظيفته ، على نحو ما شاع لدى شعراء التيار الرومانيكي في أوربا ، والانكليزي منه على الخصوص وفي مقدمة هؤلاء الشعراء ، مجموعة أُطلق عليها (جماعة الديوان)، مؤلفة من عباس محمود العقاد وعبد الرحمان شكري وابراهيم عبد القادر المازني .

لقد عاش هؤلاء الشعراء النقاد ، في ظل منعطف ثقافي وفكري واجتماعي وسياسي ، ظهرت بوادره منذ نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين .

وقد دفع إلى هذا التغير عوامل شتى ، ألمحنا اليها في تمهيدنا لهذا الكتاب ، ولكنها أتت أُكلها في مطلع هذا القرن بفعل تدفق الصحف الأوربية ، التي حوت كل جديد في الأدب والسياسة والاجتماع والنظريات الفلسفية والمذاهب الأدبية . وكان لحركة الترجمة التي نهضت على يد رفاعة الطهطاوي ، الأثر الفاعل في عملية التغيير ، إذ تمَ ترجمة

المئات من القصص الغربي وكتب النقد ، ومنها كتاب (الذود عن الشعر) لشيلي وهازلت وقواعد النقد الأدبي لابركمبي و(فنون الأدب) لتشارلتن و(منهج البحث في اللغة والأدب) لأنسونومايبهو(فن الشعر) لهوارس . وغير ذلك في الكتب الأدبية والنقدية .

كما ترجم من الشعر آثار عديدة لأقطاب التيار الرومانتيكي والرمزي من أمثال فكتور هوجو ولأمرتين وألفرد دي فيني وألفرد دي موسيه وفرلين وبول فاليري وبود لير .

وقد أهتمت الصحف والمجلات بترجمة الآثار الشعرية على صفحاتها ، وفي مقدمتها المقتطف والسياسة والثقافة والرسالة .

وفي ، الشعر ترجم الكثير من آثار شكسبير وبيرون وكيتس وشيلي ووردزورث وترجم خليل مطران لشكسبير (هاملت ومكبث وعطل وتاجر البندقية والملك لير) وعرّب محمد عوَض ابراهيم (كما تهواه) و(انطونيو وكليوباترا) و(الليلة الثانية عشرة) وترجم علي محمود طه لشيلي في كتابه (أرواح شاردة) . وترجم العقاد لتوماس هاردي في كتاب (ساعات بين الكتب) وغير هذا كثير .

وهكذا تصبح كُتب الأدب والنقد والمسرح والرواية في متناول الأيدي ، وتعطي ثمارها الناضجة في عملية التأثير .

وكان للبعثات أثرها الفاعل في تطور الأدب ، ويكفي أن أحد أقطاب جماعة الديوان وهو عبد الرحمن شكري ، ومعه رأس جماعة أبولو ـ أحمد زكي أبو شادي ـ وابراهيم ناجي ، أنهم زودوا بالثقافة الانكليزية الشعرية أثناء إقامتهم في انكلترا للدراسة فيها . وتعمق المازني بالثقافة الانكليزية ، وكوّن العقاد لنفسه ثقافة أوربية عميقة وواسعة جعلته أحسن نُقاد عصره وشعراء جيله .

❁ ❁ ❁

هذا من جهة ، ومن جهة أخرى كان للمذاهب الأدبية الأوربية التي غزت رياحها الوطن العربي منذ نهاية القرن التاسع عشر ، تأثير شديد في شعراء هذا الجيل ، أولاً لأنه ينسجم مع طبيعتهم التواقة لكل جديد ، وينسجم مع نفوسهم الآسية التي اكتوت بنار الواقع المرير السياسي والاجتماعي والفكري .

ولقد تهيأ لهؤلاء أن المذهب الرومانتيكي بالذات ـ وهو المذهب الذي يسعى إلى هدم القديم ـ هو الذي يحقق ما يدعون إليه من أدب ابتداعي ، يخاصمون به الأدب الاتباعي . وقرّ في أذهانهم أن هذا المذهب جاء تعبيراً عن المفاهيم المعاصرة للطبقات المُتطلعة إلى الحياة الجديدة . وهي الطبقة الوسطى ، التي صاروا يُعبرون عن مضامينها في شعرهم .

ومعروف أن هذا المذهب ، هو أدب فردي ، يُعنى بمشاعر الإنسان ، ويسعى إلى تحقيق المبادئ التي تسمو به إلى الحرية والسعادة ، ويسعى في تعبيره إلى البعد عن عناصر الزخرفة والصنعة .

وقد أمعنت الرومانتيكية في الخيال ، ونشدت البساطة في التعبير ، وسلكت طريق الفطرة والطبع الصادق ، ونادت باستيحاء الأديب لمشاعره وعواطفه وأحاسيسه . وابتعدت عن التكلف ، وتجنبت التشبيهات المتوارثة عن القديم .

واحتلت العاطفة مكاناً كبيراً في شعرهم ، فالحب عندهم فضيلة وسعادة منشودة مهما قاسى الإنسان في سبيل تحقيقها ، وهو لا يطلب الجسد ولكنه يطلب متعة الروح[١] ومن أهدافهم بناء عالم تتحقق فيه حرية الإنسان ، بعيداً عن كل المواضعات الاجتماعية القائمة وقد عشقوا الطبيعة ولجأوا إلى الغاب ، هروباً من المدينة وسعياً إلى الترويح عمّا في نفوسهم من المآسي والآلام ، وبثوها مايشعرون به من شقاء وما يُعانون من وحدة المجتمع ومن هنا حلقوا في أجوائها على أجنحة الخيال حالمين (بيوتوبيا) أشبه بجمهورية أفلاطون ـ ولقد كانت ظروف هؤلاء الشعراء الخاصة ، وظروف أمتهم العامة مهيأة لاستقبال هذا المذهب ومن هنا راحوا يقرأون شعر شيلي ووردزورثوبايرون ولامارتين والفرد دي فيني ما يعبر عمّ تطلعهم نحو الجديد .

واندفعوا إلى شعر الرمزيين يعتمدون الإيحاء والصور الظليلة في أساليبه ، بعيداً عن المباشرة ، ومن هنا كانت عنايتهم بالعنصر الموسيقي الذي يعتمد الإيحاء بعيداً عن جلجلة

(١) ينظر : الرومانتيكية ـ محمد غنيمي هلال / ١٤٤.

العبارات التي رأيناها عند شوقي وشعراء جيله إلى البارودي .

ولقد طبع تأثرهم بهذا المذهب بطابع حزين ، يسعى إلى تجسيد الألم والتغني به إلى حدٍ طلب الموت ، وهو ما يشيع كثيراً لدى شكري والعقاد والمازني .

والحق أن (عصور الانتقال تخلق جواً من القلق والتردّد في النفوس بما توجده من صراع بين التقاليد الموروثة ، والتقاليد المستحدثة ولكن إذا كان عصر الانتقال بشعره هو المسؤول عن ذلك الألم وتلك الهموم التي تملأ أشعارهم ، فلمّ إتضح عندهم بهذه الصورة القوية دون غيرهم ، من الشعراء الذين عاصروهم والذين تحدثنا عنهم من قبل ؟ الواقع أن أثر الشعر الرومانتيكي الأوربي كان عميقاً في نفوسهم ثم في انتاجهم ، فالذين كانوا يحسون هذا الضيق هم الذين تغذوا على ذلك الأدب الرومانتيكي ، فذلك الأدب بما يصوره من أجواء حالمة تضفي على الحزن والألم لوناً من العذوبة ، هو الذي حبّب الألم إلى الشباب وحتى القصائد التي ترجمها هؤلاء الشعراء ، أو عرَبوها عن الشعر الأوربي، تدل على أعجابهم وتأثرهم بذلك الشعر الحزين)[1].

على أن تأثير المذهب الرومانتيكي وحده لم يكن كافياً لإنتاج شعر رومانتيكي ، مالم تدعمه عوامل أُخرى . تنبع من نفوسهم التوّاقة إلى الحرية الساعية إلى الآمال ، فتلك أسباب تتصل بذواتهم وحسب ، غير أن هؤلاء لم ينفصلوا عن شعبهم وأُمتهم ولم يقفوا متفرجين على ما حدث في بُلدانهم ، فقد كان الاستعمار يطبق على وطنهم سعياً إلى نهب الخيرات وتكبيل الحريات ، وإيقافاً لما بدا أنه تمرد على وجوده ، وخطر على الحكام الذين يسيرون في ركابه .

ومن هنا قامت ثورات تُزلزل الأرض من تحت أقدامهم ، ولكنها باءت بالهزيمة إذ لم تكن موازين القوى متكافئة ، كما لم يتحقق آنئذٍ وعي سياسي ووطني يمُد الشعب بنسغ من الصمود والتحدي . وهذا كله أنتهى بعجز الأمة عن تحقيق الحرية والاستغلال والسيادة . وقد طبع ذلك كله الأسى في نفوس الشعراء .

---

(١) تطور الشعر العربي الحديث في مصر / ١٨١ ـ ١٨٢.

وآلمهم أيضاً شعورهم بالغنى في حياتهم الاجتماعية ، وضيق ذات يدهم ، بينما يتفوق في هذا عليهم أبناء الطبقة الخاصة مِمّن لا يمتلكون ما يمتلكون هم من مواهب وقدرات ومن هنا أكثروا الشكوى في شعرهم . وضاقوا ذرعاً بالحياة وبالمجتمع الذي أهملهم ، فانطبع شعرهم على الشكوى حيناً ، والتمرد أحياناً ، وانعكس ذلك غناءً شجياً أو ثورة عارمة على الدنيا وما فيها ، وانتهى بهم ذلك أحياناً إلى طلب الموت . وهكذا تجتمع عوامل عديدة لتؤدي إلى الدعوة إلى الشعر الجديد .

وإذا كان التأثر بالأدب الأوربي يحتل مركز الصدارة بين العوامل الأخرى ، فهذا لا يعني أن جماعة الديوان قد قلّدت ذلك الأدب ، بل هي أفادت منه واهتدَت . بضيائه وقد ألمح إلى ذلك ناقد الجماعة الأول ، عباس محمود العقاد حين أشار إلى تأثر جماعة الديوان بالشعراء والنقاد الأوربيين ، ورأى أن هذا التأثر لا يعني التقليد بقدر ما يعني الاهتداء وذلك حين قال (وقد سرى من روح هؤلاء ـ يعني الأدباء الإنكليز ـ الشيء الكثير إلى الشعراء المصريين الذين نشأوا بعدّ شوقي وزملائه ، ولكنه كان سريان التشابه في المزاج ، واتجاه العصر كله ، ولم يكن تشابه التقليد والفناء ، أو هو سريان جاء من تشابه في فهم رسالة الشعر والأدب ، لا من تشابه فيما عدا ذلك من تفصيل)[1] .

ويبدو أن شعراء الديوان هؤلاء قد أفادوا من كتاب (الكنز الذهبي) وهي مجموعة مختارات من الشعر الغنائي الانكليزي تحتوي على قصائد وجدانية ذاتية رائعة ، ويتضح تأثيرها فيما ترجمه المازني منها في مطلع الجزء الثاني من ديوانه .

ويُلاحظ الدارسون أن الكثير من المعاني الشعرية التي تحتوي عليها متوفرة في شعر جماعة الديوان . تلك هي العوامل الرئيسة التي أدّت إلى الدعوة التجديدية عندَ جماعة الديوان ، وهي عوامل يتفاوت تأثيرها ، إذ يتصل بعضها بالشعراء أنفسهم ، بينما يتصل البعض الآخر بظروفهم وبالتيارات الفكرية والسياسية والمذاهب الأدبية والنقدية ، وهذه العوامل مجتمعة ، قد تفاعلت لتدفع بهم إلى المناداة بالدعوة إلى تجديد الشعر في ظل

---

(١) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي .

مفاهيم نقدية جديدة ، ربما فاقت في روعتها وقيمتها معظم ما أنتجوه من شعر .

دواعي النشأة :

لم يكن قيام جماعة الديوان محض صدفة ، بل كان ضرورة اقتضاها تغيير صورة الأدب والشعر الذي ظلّ لدى شوقي وجماعته يستمد أُصولها من القديم ، بعيداً عن ما كان يجري حولها من تيارات شعرية ومذاهب أدبية ونقدية .

وفي ظل هذا التصوير الجديد للشعر العربي ، التقى العقاد بالمازني الذي تخرَج من مدرسة المعلمين العُليا عام ١٩٠٩، والتقى بشكري الذي عاد من انكلترا . فاجتمع الثلاثة لِيكونوا هذه الشركة الأدبية ، فيخرج شكري ديوانه الأول سنة ١٩٠٩ ويسميه (ضوء الفجر) ثم يصدر الجزء الثاني منه سنة ١٩١٣، ويقدم العقاد له بمقدمة نقدية رائعة ، وتتعاقب أجزاء دواوينه لتبلغ سبعة أجزاء كان آخرها عام ١٩١٩ وهو ديوان (أزهار الخريف).

ويخرج العقاد ديوانه الأول سنة ١٩١٦ ويسميه (يقظة الصباح) ثم يصدر ديوانه الثاني سنة ١٩١٧ ويسميه (وهج الظهيرة) ، والثالث ١٩٢١ ويسميه (أشباح الأصيل) . ثم يصدر بعدَ ذلك ديوانه (وحي الأربعين) وديوانه (عابر سبيل) ويتوالى إصداره الدواوين الأخرى حتى تبلغ عشرة آخرها (ديوان من الدواوين) سنة ١٩٥٨. ويتبعهما المازني فيخرج ديوانين من الشعر ، الأول سنة ١٩١٣ والثاني سنة ١٩١٧. ويشترك مع العقاد في إصدار كتاب (الديوان في الأدب والنقد) سنة ١٩٢١، وهو أول كتاب نقدي يتضمن الكثير من الآراء النقدية الجريئة . وكان من أهم دواعي هذا اللقاء ، أن هؤلاء الشعراء النقاد ، قد اتفقت ميولهم وتشابهت أفكارهم على تخليص الشعر من وهاد التبعيّة ، والنهوض به إلى ما يسمو بالعواطف الإنسانية في صدق وإخلاص وواقعية .

وقد أوضح ناقدهم الأول العقاد ـ هذه الأهداف في العديد من مواقفه النقدية خصوصاً في نقده زعيم التيار الكلاسيكي . ومن ذلك قوله موجهاً كلامه لشوقي :

(أعلم أيها الشاعر العظيم ، أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء ، لا من يُعددها

ويُحصي ألوانها ، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ، وليس همّ الناس أن يسابقوا في أشواط البصر والسمع ، وإنما همهم أن يتعاطفوا ، ويودع أحسنهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدة ما رآه وما سمعه ، وخلاصة ما أستطابه أو كرهه . وإذا أن وكدك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر أو أشبه مثله في الاحمرار ، فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء بدل شيء واحد ، ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره ، صورة واضحة ، مِمّا انطبع في ذات نفسك ، وما أبتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان ، فإنّ الناس جميعاً يرونَ الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها ، وإنما أبتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفسٍ إلى نفس . وبقوة الشعُور ويقظته وعمقه واتساع مداه ونفاذة إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه[١] .

كما أوضح العقاد في مقدمته لديوان المازني أن على الشعر أن يواكب حياتنا الحاضرة ، وأن لا يكون أسيراً لما مضى .

ولقد أحدث قيام جماعة الديوان ، وفي أعقابه شعراء المهاجر الأميركية ، هزة قوية في مجال الشعر والنقد ، لأنها لم تناد بتجديد شكل القصيدة حسب ، بل تجاوز ذلك محتواها الفكري ، في تعبيره عن النفس الإنسانية في صدقٍ وإخلاص . ولذلك نادى هؤلاء بهجر الموضوعات القديمة ، ومعانيها المُستمدَة من بيئاتها الخاصة كما نادوا بالبُعد عن الأخيلة والصور القديمة . وهذا المضمون الجديد لا يلغي تماماً المضامين القديمة ، ولكنه يُحقق لنفسه انسجاماً مع روح العصر وتفكيره وصور الحياة فيه .

وليس هذا فحسب ، فقد نادى شعراء الديوان بتغيير الصور والأساليب . وكان من نتائج دعوتهم ، القصة والمسرحية والمقالة .

والواقع أن قيام جماعة الديوان إبان هذا القرن ، قد صادف سيطرة التيار الكلاسيكي على الحياة الأدبية ، والذي أرتبط بالطبقة العالية في المجتمع ، وراح شعراؤه يُقيدون شعرهم بالكثير من جوانب تلك الطبقة ومُثلَها ، بعيداً عن وجداناتهم الفردية ومشاعرهم

(١) الديوان ١ / ١٦.

الذاتية . وقد دعاهم ذلك إلى أن يُوجهوا أنظارهم إلى الأدب العالمي الذي ينسجم مع تطلعاتهم ، حتى أرتوت نفوسهم به ، وجعلوا من نتاج أقطابه الملاذ الذي كانوا يسعون إلى تحقيقه فكان (وليم هازلت) المثال الذي يقتدون به في ميدان النقد ، وكذلك كان (كولردج) وكان (بيرون وشيلي ووردزورث) وغيرهم من الشعراء الإنكليز خير من يصوبون إليهم الأنظار ، ويفيدون من نتاجهم في الشعر والنقد .

ولم يكتف شعراء الديوان بهذا ، فقد وجهوا أنظارهم إلى آداب الفرنسيين والألمان والإيطاليين والإسبان والروس واليونان واللاتين القدماء ، ومعظمها ذو حضارة عريقة ، ومآثر أدبية رائعة . وبذلك تلوّنت أفكار قصائدهم بألوان من الفلسفة والتاريخ والمنطق ، حتى صارت قصائدهم تمتد إلى جذور تلك الثقافات لتستمد منها قيماً جديدة وأفكاراً عميقة .

وقد أدّى هذا إلى وجود مضامين جديدة في شعرهم تسعى إلى تحقيق الصلة بين الفن الشعري وبين الإنسان والحياة .

ويكفي أن يلقي الدارس نظرة سريعة على أسماء دواوينهم ، ليجد (أزهار الخريف) و(ضوء الفجر) و(دعاء الكروان) و(يقظة الصباح) .

ويجد من عناوين قصائدهم (موارد الحب) و(الموت) و(شقوة العيش) و(خواطر الأرق) و(كواء الثياب) و(مرحباً بالأقدار) وأمثالها .

وبهذا يكون للشعر لدى هؤلاء فهمٌ خاص وتصور معين ، إذ (يعبر عن النفس لا بمعناها الخاص ، ولكن بمعناها الإنساني العام ، وما تضطرب به من خيرٍ وشر ، وألم ولذة . ومن جهة ثانية ، يُريد أن يكون الشعر تعبيراً عن الطبيعة وحقائقها وأسرارها المبثوثة فيها ، فليس الشعر أريحيات وطنية ولا قومية فقط ولا هو تسجيل لحوادث الأمة وما يجري فيها على أرقام السنين ، وإنما هو قبلّ كل شيءٍ تصوير لعواطف إنسانية تزدحم بها النفس الشاعرة ، وتندفع على لسان الشاعر لحناً خالداً ، يصور صلته بالعالم والكون من حوله)[1] .

---

(١) الشعر بين الجمود والتطور : العوضي الوكيل / ١٤.

وهذه المضامين هي نفسها التي نادى بها الشعراء الرومانتيكيون الأوربيون في مجال الشعر . ولم يقف شعراء الديوان عندّ حدود المضامين وحسب ، بل تجاوزها إلى الشكل فجددوا في الأوزان واستخدموا الشعر المزدوج وحققوا الكثير مِمّا سنأتي عليه الآن .

(ملامح التجديد في الشعر)

أستعرضنا في الصفحات الماضية ، مُلخصاً للمفاهيم النقدية التي أطلع علينا بها جماعة الديوان . وهذه المفاهيم تعد تنظيراً دقيقاً وواعياً لنقدنا الحديث .

وها نحن نستعرض الآن ما قدموا في ميدان الشعر ، مُلمين بِما استطاعوا أن يطبقوه من تلك المفاهيم على شعرهم .

لقد حاول شعراء الديوان أن يستجيبوا في شعرهم للمفاهيم النقدية التي نادوا بها . فتحقق لهم من ذلك الكثير ، وخصوصاً في مجال المضمون الشعري الذي جعلوا وظيفته ، التعبير عن النفس ، وتصوير العواطف في صدق وإخلاص وواقعية .

وفي ظل هذا الفهم يكون الشعر عندهم تجسيداً للعواطف الإنسانية ، وتصويراً للمشاعر البشرية وما تضطرب به من خير وشر وألم ولذة وحب وكره . كما يكون أيضاً تعبيراً عن الطبيعة وأسرارها العميقة وحقائقها المعروفة .

وهذا يعني أن الشعر لديهم ذاتي عميق الذاتية ، بعيدً عن الأريحيات الوطنية ، بل هو حديث نفس إنسانية تُجسد كلّ ما يُداخلها من وساوس وهموم وتطلعات وآمال وطموحات . كما تُترجم ما يتصل بالحياة وكُنهها ، والكون وألغازه الخفية . ولا شك أن هذه المضامين ، بعيدة كل البعد عن المضامين التي حمل رسالتها شعراء الأحياء .

وأكبر الظن أن شعراء الديوان قد تأثروا في هذه المضامين بالشعراء الرومانتيكيين الذين استسلموا لأحلامهم وانقادوا لذواتهم التي طوتها الأحداث الكبار في مطلع القرن التاسع عشر ، وعلى هذا جرى شعراء الديوان الذين قرأوا لشعراء البحيرات وشعراء النبوءة والمجاز ومن جاء بعدّهم .

ومن يُطالع دواوينهم يجد قصائدهم لا تخرج عن هذه الموضوعات ، فهي لدى

شكري تفصح عما ينتاب نفسه من رجاء ويأس وفوز وفشل ، ويقين وشك وحب وكراهية وحزن وفرح واستقرار وخلق ، وكل ما يتصل بهذا من انفعال وتأثر . وهيّ لدى العقاد والمازني ، لا تخرج عن هذه الأشياء .

لقد عبّر شعراء الديوان عن موضوعاتهم بالإحساس الحاد والشعور الصادق ولكنه أحساسٍ وشعور يُسيطر عليه يأس شديد وتشاؤم عميق ، يفيض بالأنين والشكوى من قسوة الحياة وظلم الناس .

وربُما ينتهي هذا الإحساس الحاد بالألم إلى حالة نفسيّة يطلق عليها الدارسون (مرض العصر) وهي ظاهرة ارتبطت بالشعر الرومانتيكي الأوربي .

فإذا عرفت تأثر شعراء الديوان بشعراء هذا المذهب ، وعرفنا ما كان يُعانيه رواده من الآلام وأحزان ، وما كانت تضطرب به نفوسهم من وساوس وأحلام ، أدركنا سر هذه المواقف التي جسدوها في شعرهم .

لِنستمع إلى العقاد في قصيدته (حظ الشعراء) ، كيف يصور حالته وحال أمثاله الذين ضاقت بهم الحياة فأضنى العذاب نفوسهم ، وبعدوا عن الدنيا وبهرجها ، فهم ضائعون تائهون لا يملكون سلاحاً يذودون به عن أنفسهم :

مُلوك فأما حالهم فعبيد ... وطير ولكن الحدود تعود
أقاموا على متن الحساب فأرضهم ... بعيد وأقطار السماء بعيد
بني الأرض كم من شاعرٍ في دياركم ... غبين وغبن الشاعرين شديد
بني الأرض لا تنضوا له السيف إنه ... يُذاد عن الدنيا وليس يذود
مقيمٌ على عرش الطبيعة حاضر ... ولكنه بين الأنام فقيد
وأقصى مناه في الحياة نهاره ... وأدنى مناه في الممات خلود
إذا عاش في بُأسائه فهو ميت ... وإن مات عاش الدهر وهو شهيد

والقصيدة تمتلئ بهذه الصور التي يتطلع فيها العقاد إلى حياة المجد والخلود ، إلا

أنه لا يجني من حياته سوى البؤس والشقاء والإحساس بالعسف .

ولم يكن المازني أقلّ إحساساً من زميله العقاد بهذه الأزمة النفسيّة الحادّة . لنستمع اليه وهو يرثي نفسه ، مجسداً شعوره بالأسى والضياع والتشرد فيقول :

قضى غير مأسوفٍ عليه من الورى … فتى غره في العيش نظم القصائد
فعاش وما واساه في العيش واحدٌ … ومات ولم يحفل به غير واحد
ولم يبكيه إذ مات إلاّ أجيرة … لها زفرةٌ لولا اللهي لم تصاعد
فلا دمعٌ روى يوم ولى ترابه … وكيف يروي ترابه غير واحد

أمّا عبد الرحمن شكري ، فكان أكثر إحساساً بالضياع والتمزق ، وقد انتهى به هذا الإحساس إلى يقينه بالمصير المحتوم ، وهو الموت . يقول في قصيدة يخاطب فيها المجهول :

يحوطني منك بحرٌ لست أعرفه … ومهمهٌ لست أدري ما أقاصيه
أخالُ أني غريبٌ وهو لي سكن … خاب الغريب الذي يرجو مقاصيه
وأكبر الظن أني هالكٌ أبداً … شوقاً اليك وقلبي فيه ما فيه

وفي قصيدة شكري هذه تأملٌ فلسفي ملحوظ ، لا يقتصر عليه وحدَه ، وربما فاقه العقاد فيه ، وقصيدته المشهورة (ترجمة شيطان) تعد معلماً في طريق القصيدة الفلسفية التي يترع فيها العقاد نزعة تأملية . ومنها نزعة متمردة تشك في كل شيء لتصل درجة التجديف على لسان الشيطان[١] .

وربُما تُمثل قصيدة شكري (حلم بالبعث) هذه النزعة المتمردة الشاكة ، وهي نتيجة

---

(١) تنظر القصيدة بديوانه / ٢٣٨.

طبيعية لِما آلَ إليه مصير الشاعر ، من شعورٍ بالذنب لِما أقترفه في حياته من آثام[١] ويُشاطر المازني زميليه العقاد وشكري هذا التمرد ، ولكنه تمرد تختلط فيه شكوى اليأس ولوعة المتمرد :

سأقضي حياتي ثائر النفس هائجاً ... ومن أين لي ذاك معدي ومذهب
على قدر احساس الرجال شقاؤهم ... وللسعد جوٌ بالبلادة مشرب

ويُقابل هذا الإحساس بالتمرد بشعور رومانسي حزين ، يتخذ من الألم لحناً حزيناً ينتهي بالموت عندهم جميعاً . وقد ألمحنا إلى هذا الشعور في صفحات ماضية .

وهذه الرومانسية الحزينة لدى شعراء الديوان صارت من أشد الظواهر وضوحاً في شعرهم وقد أكدَت إحساسهم الشديد بالألم ، في صدق وواقعية يخلوان من الزيف . كما عبرّ العقاد بقوله:

شعري دموعي وما بالشعر من عوض ... عن الدموع نفاها جفن محزون
يا سوء ما أبقت الدنيا لمغتبطٍ ... على المدامع أجفان المساكين

وتحس أن العاطفة الحزينة لدى العقاد تمتزج بالفكرة الفلسفية ، إذ الموت لديه راحة تقترن بالفناء ، فيقول :

إذا شيّعوني يوم تُقضى منيتي ... وقالوا أراح الله ذاك المُعذبا
فلا تحملوني صامتين إلى الثرى ... فإني أخاف اللحد أن يتهيبا
وغنوا فإن الموت كأس شهية ... وما زال يحلوا أن يُغني ويشربا
ولا تذكروني بالبكاء ، وإنما ... أعيدوا على سمعي القصيد فأطربا

---

(١) تنظر بديوانه / ٢٤١.

❁ ❁ ❁

وشعر جماعة الديوان لم يقتصر على هذا التيار الذاتي الرومانسي الحزين، وإنما يتوزع على اتجاهات أُخرى، منها: الاتجاه التأملي والفلسفي الذي يغور إلى الأعماق بحثاً عن حقيقة الحياة والموت، وسعياً إلى اكتشاف المجهول وأسرار الطبيعة وبواطنها.

وتعكس قصيدة العقاد (أين الحقيقة) هذا الاتجاه الفلسفي التأملي:

أين الحقيقة لا حقيقة ... كل ما زعموا خيال
الناس غرقى في الهوى ... لم ينج غِرٌ أو امام

وتقف قصيدة (ترجمة شيطان) في قمة هذا الاتجاه الذي يمثل ثورة العقاد على كل شيء:

إنما الصدق نبات ما نما ... قط بالخير وقد ينمو الهوى
إنما الصدق وبال يفتري ... وأحق الحق ما يوحي الرجيم
وسيبقى الكون في جوهره ... أبداً شيئين مهما اقتربا
خالقٌ قام على عنصره ... ومخاليق رأوه احتجبا

فالعقاد في هذه القصيدة ينزع نزعة تأملية وفلسفية شاكة، يثور فيها على الدنيا كلها. وهي تعكس ما ينتاب نفسه من تساؤل عن الخلق والكون والحياة والطبيعة.

وتنسحب هذه النزعة التأملية المتمردة على شكري، وتبرز ظاهرة متميزة في الكثير من قصائده، وهي لديه أكثر أصالة مِمّا عندّ العقاد والمازني، لأنها تنسجم مع طبعه الخاص وتلتقي بوضعه النفسي المُعقد. لنستمع إليه يخاطب المجهول بقوله:

يحوطني منك بحرٌ لست أعرفه ... ومهمه لست أدري ما أقاصيه
أقضي حياتي بنفسٍ لست أعرفها ... وحولي الكون لم تدرك مجاليه

يا ليت لي نظرة للغيب تسعدني ... لعلّ فيه ضياء الحق يبديه
أخال أني غريبٌ وهو لي سكن ... خاب الغريب الذي يرجو مقاصيه
والروح كالكون تبدو أسافله ... عندّ اللبيب ولا تبدو أعاليه

✿ ✿ ✿

وسعت جماعة الديوان إلى تأكيد الاتجاه العاطفي ، وهو في الواقع أتجاه أصيل في شعرهم لأنه يؤكد صدقهم الشعوري في الحب الذي طالما سعوا إلى تحقيقه فلم يفلحوا . وقطف الحب لدى الرومانتيكيين بعيد المنال كما هو معروف ، وهو يشكل ظاهرة من أبرز ظواهر شعرنا الحديث .

وحبهم يرتفع إلى أسمى غايات العشق ، وينأى عن كل ما يلوثه من متاع الجسد والشهوة .

وتمثل قصيدة (الحب والمجد) للعقاد هذا الاتجاه العاطفي الذي يرتفع فيه حب الشاعر على كل زخارف الدنيا . يقول :

هو الحب الذي يعْمر ... هذا القلب لا المجد

وهذا الاتجاه العاطفي لدى العقاد يشكل ظاهرة في شعره على الرغم مِمّا عُرف عنه من جبروت وغلظة ، فإذا هو في قصائد الحب أليف وديع ، يخضع لنداء حبيبته في رقة نادرة ، تنم عن إحساس يفيض بالحب الصادق والشعور الرقيق[(١)] .

وتمثل قصيدته (قولي مع السلامة) هذا الاتجاه العاطفي خير تمثيل ، كما تمثل قصيدته التي رثى بها كلبه (بيجو) الأبعاد الإنسانية التي تتسع لها عاطفته الصادقة[(٢)] .

✿ ✿ ✿

---

(١) ديوانه / ١١٩.

(٢) تنظر في هذا الاتجاه قصائده : (غيرة طفلة) و(رثاء طفلة) و(عيش العصفور) .

من الاتجاهات الأصلية التي عبرَ بها شعراء الديوان عن نفوسهم الآسية ومشاعرهم الحزينة وأحاسيسهم الدافقة ، الاتجاه الوصفي ، إذ يقف وصف الطبيعة في مقدمة هذا الاتجاه . وفيه يخلعون على الطبيعة آلامهم وأحزانهم وأحلامهم الضائعة ورُبما مزجوها بتوليداتهم العقلية . يقول عبد الرحمن شكري في قصيدة (إلى الريح) .

يا ريح يا صفو نفس طالما شقيت ... قد خان نفسي أحبابي وأنصاري
أشكو اليك هموم العيش قاطبة ... شكوى الضعيف لبادي البطش مغوار
لا تسأليني عن الحادي وحكمته ... ولا تنوحين من صولات أقدار

أمّا قصيدة الليل ، فيخلع عليها شكري كل ما يشعر به من وحدة وقسوة وظلم ويأس. ويحتشد ديوان الجماعة بشعر الطبيعة ، ورُبما يكون أكثر ألوان الشعر تعبيراً عن حالاتهم النفسية التي تلهج بالشكوى والأنين واليأس والضياع .

وقد خص العقاد نهر النيل بقصائد عديدة أهمها (على النيل). كما وقف كثيراً أمام الليل والصحراء والبحر ووصف القمر . وصور فصول السنة . ومس بريشته الرقيقة عالم الزهور وخاصة الوردة ووقف يتأمل عالم الطيور .

وجاء ديوانه (هدية الكروان) من وحي الطبيعة الاسوانية الهادئة التي تجلى عظمتها منذ عهد الطفولة . وأعظم قصائده في هذا الديوان ، تلك التي يبدأها بقوله :

هل يسمعون سوى صدى الكروان ... صوتاً يُرفرف الهزيع الثاني

وفي القصيدة يستلهم قصيدة (شيلي) الشاعر الانكليزي وعنوانها (إلى قبره) .

۞ ۞ ۞

يُمثل الاتجاه الواقعي أحد الاتجاهات الرئيسة في شعر جماعة الديوان . وأعظمه يتجلى بديوان (عابر سبيل) للعقاد الذي يكاد ينفرد به من دون صاحبيه وقد أستطاع العقاد أن يتخفف في هذا الاتجاه من سيطرة الرومانسية الحالمة التي طبع عليها تيار الجماعة .

وأغلب الظن أن طبيعة هذا الشاعر المتمرسة المتمردة ، وشخصيته القوية الصلبة ، هي التي مكنته من اجتياز المحنة النفسية الصعبة التي أطبقت على عبد الرحمن شكري وأنهكت قواه . فهذا الاتجاه الواقعي ، يتفوق فيه العقاد ، إذ يتخذ من الموضوعات اليومية ميداناً لتجربته الشخصية . ويتميز بعنصر الخلق والإبداع على جفاف قصائده أحياناً ، لأن ما فيه من موضوعية تستمد عناصرها من الحياة اليومية ، رُبما تضفي على قصائده شيئاً من الجفاف ولكنها من ناحية أُخرى ، تؤكد قدرة الشاعر على رصد أحداث الحياة ، كما تؤكد دقة ملاحظاته لحركة المجتمع .

والعقاد يفيض على موضوعاته اليومية ، من تأملاته العقلية والنفسية ، ما يُحيلها إلى تجارب إنسانية ناضجة ، على نحو ما نجد في قصيدة (كواء الثياب) وقصيدة (صورة الحي في الأذن) وقصيدة (نداء الباعة) وقصيدة (دار العمال) وقصيدة (شرطي المرور) وغيرهما من القصائد التي تلونت بأحاسيسه الصادقة ومشاعره الإنسانية . والواقع أن هذه الاتجاهات التي عددناها ، لا تشكل تصنيفاً مُحدّداً لموضوعات الشعر لدى جماعة الديوان ، إذ هي تنتمي إلى شيء مهم واحد وهو تيار الوجدان الفردي ، الذي تميز به شعرهم جميعاً ، وهو الذي جعل معظم الدارسين يتفقون على أن جماعة الديوان قد امتلكت في اتجاهها الشعري والنقدي تخطيطاً دقيقاً ومنظماً ، مُتلون بلون واحد يصطبغ به شعرهم . وهذا اللون هو الذي يصدر عنه وجدان كل منهم حيث يجسد مشاعرهم الخاصة وقلقهم النفسي ونزعتهم إلى استكناه المجهول ومجالي الطبيعة وفلسفة الحياة والموت وحركة الكون ونظامه . والعجيب أن هذه الوحدة الفكرية التي أجتمع عليها شعراء الديوان يُقابلها اختلاف في طبائعهم السايكولوجية ونموذجهم الإنساني ، فقد كان العقاد أصلبهم في موجهة متاعب الحياة وكان شكري أضعفهم في ذلك ، في حين وقف المازني وسطاً بين الأثنين .

ومع هذا فإن نظرتهم إلى الشعر وتجديده ، وآراؤهم في النقد وثورتهم فيه كانت وكأنها تصدر من رجل واحد لا من ثلاثة رجال ، على خلاف ما سنجده من فقدان هذه الوحدة لدى جماعة أبولو .

٭ ٭ ٭

على أن هذا الشعر الذي اتفقنا على تسميته (بالوجدان الفردي) لم يقتصر فيه التجديد على المضمون حسب ، فقد شمل شكل القصيدة وأسلوبها .

أمّا في الأسلوب فقد نظموا قصائدهم على طريقة الأقصوصة الشعرية ، وساعدهم تأثرهم بالآداب الأوربية ، على فهم طبيعة الأقصوصة الشعرية فهماً جيداً ، بعدَ أن ساد الأقصوصة لدى شعراء الإحياء التفكك والفتور والتكلف .

فإذا قرأنا (ترجمة شيطان) للعقاد ، ألفينا ترتيباً للأفكار وملاءمة للأسلوب ، كما وجدنا قدرة الشاعر على التأثير .

وقد تسنّى لعبد الرحمان شكري أن ينظم الكثير من القصص العاطفية والاجتماعية قبل أن يشيع هذا الأسلوب في العصر الحديث .

وعلى الرغم من أن خليل مطران قد نظم القصص الشعري قبل هؤلاء ، إلاّ أن شكري وجماعته لم يتأثروا به ، بل تأثروا بما تعلموه في هذا الفن من الأدب الانكليزي ، كما يُصرح بذلك العقاد . بدليل أن جماعة الديوان كانوا أكثر قدرة وأشد تأثراً وأدق تصويراً في قصصهم الشعري من مطران وغيره . كما أن ثقافة مطران كانت فرنسية في حين كانت ثقافة الجماعة انكليزية .

ومِمّا له صلة بالأسلوب ، التعبير بالصور ، توفيراً للوحدة العضوية التي سبقت الاشارة اليها . والحق أن جماعة الديوان هم أول جماعة وضعت تأصيلاً دقيقاً لمفهوم الوحدة العضوية ، ولشعرائها جميعاً فضل تثبيت مبادئها وأصولها . وقد تحدثوا جميعاً عنها في دواوينهم وكتبهم ومقالاتهم . كما طبقوا مفهومها في قصائدهم ومِمّا يتصل بتجديد الشكل تصرف الجماعة بالقافية ، فقد نظموا قصائدهم بالقوافي المُنوعة وبالشعر المرسَل الذي لا يتقيد بنظام معين في ترتيب قوافي القصيدة . ويُعد عبد الرحمن شكري أسبق الشعراء المصريين إلى ذلك .

(وقد رأى العقاد أن خروج الشعر من قيد القافية ، كفيل أن يفسح أمامه مجالات واسعة في ضروب شتى من الموضوعات ، وذلك في مقدمته لديوان المازني حين يقول :

ولقد رأى القراء بالأمس في ديوان شكري مثالاً على القوافي من المرسلة المزدوجة والمتقابلة، وهم يقرأون اليوم في ديوان المازني مثالاً من القافيتين المزدوجة والمتقابلة)[١].

وأغلب الظن أن شكري كان أكثر زملائه اهتماماً بنظم الشعر المرسل.

أما المازني فقد نظم بالقافية المزدوجة ، ومن ذلك قصيدته (ثورة النفس) وقصيدة (إلى صديق) ولم يقف شعراء الديوان عند حد التصرف في القوافي ، وإنما تعدوه إلى التصرف في البحور والأوزان . وربما هدفوا في ذلك إلى توسيع النطاق الموسيقي للبحور التقليدية ، وهو توسيع لا يسيء إلى البحور ولا يتجافى مع سماع الأذن .

ومن أمثلة ذلك قصيدة (أبن أُمك) للمازني . وكذلك قصيدة (ليلة وصباح)[٢] وقد أفاض العقاد بتنويع القوافي . ومن أمثلته ما جاء في قصيدة (فلسفة حياة) بديوان (وحي الأربعين) وغيرهما .

نستطيع القول ـ مِمّا تقدم ـ أن جماعة الديوان قد نظرت إلى العمل الأدبي نظرة متكاملة ، فهي لم تقف في تجديدها أمام الشعر في شكله ومضمونه حسب ، وإنما جعلت من المفاهيم النقدية الناضجة التي نادت بها ، مقاييس يجب أن تنفذ إلى العملية الأدبية والشعرية منها بخاصة.

ولم تقف في هذا عند جانب التنظير حسب ، فقد راحت تنفث مبادئها في ما نظمت من شعر محاولة من شعرائها أن يكونوا القدوة لمن يأتي بعدهم وليكون لهم في هذا التجديد دور الطليعة التي تعي مسؤوليتها تجاه أدبنا الحديث .

وقد تحقق لها الكثير من هذا لأنها وضعت الجسور بين أدبنا الحديث ولآداب الأوربية وهو ما حقق لأدبنا مركزاً جديداً بين الآداب العالمية من جهة ، كما أن من جاء بعدها من الشعراء قد سلك الدرب نفسه . وبفضلها تحقق الكثير مِمّا لم تستطع هي أن تحققه في مجال التطبيق . وهو ما سنعرض له في الفصول القادمة إن شاء الله .

---

(١) تطور الشعر العربي في مصر / ٢٢٥. وانظر ايضاً : الشعر بين الجمود والتطور / ٢٠.

(٢) تنظر بديوانه / ٢٤٨.

في النقد :

خير ما يعبر عن نقد جماعة الديوان ما يقوله العقاد ، متحدثاً عن الجماعة (ولعلها استفادت من النقد الانكليزي ، فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى ، ولا أُخطئ إذا قلت ، أن (هازلت) هو أمام هذه المدرسة كلها في النقد ، لأنه هو الذي هداها إلى معاني الشعر والفنون ، وأغراض الكتابة ، ومواضيع المقارنة ، والاستشهاد ..... وكان الأدباء المصريون مبتدعين في الأعجاب به لا مقلّدين ولا مسوقين وأعانهم على الاستقلال بالرأي ، عندما يقرأون الآداب الأجنبية ، أنهم قرأوا أدبهم قبلَ ذلك ، وفي أثناء ذلك ، فلم يدخلوا عالم الآداب الأجنبية مغمضين أو خلوا من الرأي والتميز)[١] ومن هذا القول يُفهم أن شعراء الديوان ، قد سلكوا طريقاً جديداً في النقد ، وأن هازلت الناقد الانكليزي كان أمامهم فيه ، وأنهم لم يكونوا في منهجهم النقدي مقلدين ، وإنما كانوا مهتدين متأثرين لأنهم ظلوا مخلصين لأدب أُمتهم ونقده ، وهو ما يؤكد أصالتهم في النقد .

ولم تتأثر جماعة الديوان في نقدها بهازلت فقط ، وإنما تأثرت بمدرسة (النبوءة والمجاز) التي تألق بين نجومها : كارليل وجون ستيورات وشيلي وبيرون ، ووردزورث ، كما تأثرت بمدرسة أُخرى ، جمعت بين الواقعية والمجازية ، وهي مدرسة برادنبخ وتنيسون وإمرسون وهاردي وغيرهم .

وعلى هذا النحو مضى شعراء الديوان في مفاهيمهم النقدية ، يقتحمون دروب التجديد في حماس وجرأة ، ناعين على شعراء التيار المحافظ نهجهم التقليدي .

وقد تناولوا (شوقي وحافظ والمنفلوطي) وأجهزوا على انتاجهم ، نقداً قياسياً لا هوادة فيه.

وقبل أن نقف على المفاهيم النقدية التي صدروا عنها ، لابدّ من القول ، أن ما قدموه في ميدان النقد كان يفوق كل انتاج أدبي قدموه .

---

(١) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي / ١٩١ ـ ١٩٢.

والواقع أن الإلمام بنقد هذه الجماعة إلماماً تاماً ، لا يتسع له هذا الفصل من الكتاب ، ولذلك سنأتي على مبادئه العامة التي ورد معظمها في كتاب الديوان . لم يترك جماعة الديوان مسألة من المسائل التي تتصل بالشعر والأدب إلا تعرضوا لها من خلال منظور نقدي يعتمد الأصالة والعمق والفهم الدقيق . من ذلك تعرضهم لمسألة الجمال ولعلاقته بالحرية وبالموضوع .

وحددوا مكان الجمال ، أهو في الشكل أم في المعنى ؟ فرأوا أن الجمال في الفن والطبيعة معنوي في غاياته ومضمونه ؛ فالأشكال لا تعجبنا وتجمل في نفوسنا إلاّ لمعنى تحركه أو معنى توحي إليه . ومن هذا المنطلق هاجم العقاد تشبيهات شوقي لأنها شكلية وليست معنوية .

وتحدثوا عن علاقة الجمال بالأخلاق ، ورأوا أن الشاعر غير مطالب برصد الأخلاق لأنهم اعتمدوا الصدق الفني اعتماداً شديداً . ونفهم من هذا أن الجمال عندهم أساسه الصدق .

وتعرضوا لمسألة الذوق ، فاشترطوا لتوفره لدى الشاعر أن يمتاز بحس يدرك به مزايا الحس وفوارقه في غيره من الناس بحيث لا تتماثل الناس عنده كما تتماثل الصور المنسوخة .

وأما العاطفة عندهم فإنها تقوم على صدق الإحساس وعمقه وارتفاع طبقة التفكير ، وهذا معناه إن العاطفة لا تتحقق عندهم إلا من خلال الصدق الذي يتميز بالعمق . ومن هنا كان الصدق العاطفي مسألة ضرورية في ميدان الشعر . وفي دراساتهم الأدبية ، سلكوا ثلاثة مناهج هي ، المنهج النفساني والمنهج النفساني والمنهج العملي .

ويقوم المنهج النفسي ـ الذي تجلى في دراسات العقاد بالدرجة الأولى ـ على استخلاص صورة نفسية للشخصية الأدبية التي يترجم لها ، وهو استخلاص يجلو خصائص الشخصية الأدبية النفسية والخُلقية .

ويتطلّب هذا المنهج من الناقد ، دراسة العصر لبيان أثره في تكوين الشخصية الأدبية .

وعلى وفق هذا التصور ، كشف العقاد عن أثر البيئة في تكوين شخصية عمر بن أبي ربيعة في دراسته له ، وذلك من خلال تطبيقه لهذا المنهج . وكذلك فعل في دراسته لأبن الرومي .

والمنهج الثاني هو المنهج النفساني ، الذي يعتمد دراسة الشخصية الأدبية دراسة نفسية دون معرفة المؤثرات الخارجية ، إلا ما يكشف منها عن طبيعة تلك الشخصية ويعين على تفسيرها . وقد استخدم العقاد هذا المنهج في دراسته لأبي نواس .

أمّا المنهج الثالث ، فهو المنهج العلمي ، وهو المقصود بالعلم التجريبي المحض ، غير النظري ، كعلم الطب وعلم الوراثة وغيرهما .

وفي ظل هذا المنهج درس العقاد (امرأ القيس) كما سلّطه على أبن الرومي ، وغيره من الشعراء الذين ما توا مسمومين .

على أن أهم القضايا التي اعتمدها جماعة الديوان ، هي تلك التي تتصل بالفن الشعري وآفاقه ، وما يتصل به من عناصر الصدق والخيال والصورة والوحدة العضوية والتشبيه .

ولعلّ أروع ما عرف به الشعر ، هو ما جاء على لسان العقاد ، من أنه (التعبير الجميل عن الشعور الصادق) فكل ما يدخل في هذا التعريف هو شعر ، حتى لو كان مدحاً أو هجاء ، أو وصفاً للأبل ، أو وقوفاً على الأطلال . وكلّ ما خرج عنه ليس بشعر ، حتى لو كان قصة أو وصف طبيعة أو مخترعاً حديثاً ،

ومعنى التعبير لدى العقاد هو (التعبير الصادق عن النفس) لأن الشاعر الذي لا يعبر عن نفسه ، صانع .

ومسألة الصدق لدى جماعة الديوان تمثل مكان الصدارة في نقدهم ، ففيه يتحدّد موقفهم من عنصر التجربة الشعرية ، وعليه يتوقف موقفهم من الموضوعات الشعرية .

والصدق عندهم يتمثل في تعبير الشاعر عن عواطفه ومشاعره مجردة دون تكلف . وربُما يؤثرون الصدق الفني على كل أنواع الصدق ، كالصدق من الوجهة الخُلقية والصدق من الوجهة التاريخية .

والصدق الفني ينتهي بالشاعر إلى النفاذ إلى روح الموضوع والإحاطة بأصوله ومقوماته .

ومن أهم القضايا التي آثارها جماعة الديوان في نقدهم ، قضية الوحدة العضوية ، فقد نادوا بوحدة البناء في القصيدة ، إذ ينبغي أن ينظر اليها من حيث هي شيء فرد كامل ، لا من حيث هي أبيات مستقلة ، وذلك لأن قيمة البيت تأتي من كونه عضواً في جسم القصيدة الكلي (وقد حرص عبد الرحمن شكري على أن تكون قصيدته بنية حية متماسكة ويكتسب البيت جماله وشاعرية من وضعه في بناء القصيدة وجسمها الكلي ، حتى إذا اقتطعناه ، بدأ مشوهاً مبتوراً . وكذلك كان المازني ، يحرص على الصورة حرصاً كبيراً في نثره وشعره)[١] .

أمّا العقاد فكان أحرص من زميله في موقفه من الوحدة العضوية . وقد فصّل فيها القول تفصيلاً لا يدع مجالاً لتقصير على الأطلاق .

والوحدة العضوية عنده . تتمثل في أن تكون القصيدة عملاً فنياً يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة ، فهي كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته. ويرى أن القصيدة ، حينما تفقد هذه الوحدة ، تكون ألفاظاً لا تنطوي على خاطر مطرد أو شعور كامل بالحياة ، وتصبح مجموعاً مبدَداً من أبيات متفرقة ، لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية . ويرى أن السبب في انعدام الوحدة العضوية هو (التفكك لأن القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنياً تاماً ، يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة ، يربطها خيط نفسي يؤدي إلى تساوق الفكر والشعور في القصيدة ، فتتقدم في اتساق تام نحو الغاية منها)[٢] .

وأغلب الظن أن العقاد قد أفاد في نظريته إلى الوحدة العضوية من النقاد

---

(١) جماعة الديوان : يُسرى محمد سلامة / ٢٠٥.

(٢) ينظر : العقاد ناقداً ١ / ٤١٠ ـ ٤١٤

الديوان في النقد والأدب / العقاد والمازني .

الرومانتيكيين وعلى الخصوص (هازلت) و(كولردج).

هذا وقد بحث هذا الناقد موضوع الوحدة العضوية وعلاقة الصورة بها، وعدَ هذه العلاقة، هي علاقة الجزء بالكل، إذ ينتقل الشاعر بين أبيات القصيدة من صورة إلى صورة ومن منظر إلى منظر ومن حركة إلى حركة.

ومِمّا تعرَض له جماعة الديوان في نقدهم، التصوير الشعري. وقد كان العقاد على الخصوص، من أوائل النقاد الذين تحدثوا عن الخيال الشعري وعن أهميته ووظيفته في الشعر[1] وقد توصل هؤلاء الشعراء، إلى أن أساس التصوير في الشعر هو الأدراك بالحس. وفي تصور العقاد، إن الصورة الشعرية تمر بمرحلتين: الأولى أدراك من الخارج إلى الداخل، والأخرى إخراج من الداخل إلى الخارج، وهو التعبير ممتزجاً بالخواطر النفسية. (ولكي تكون الصورة الشعرية جيدة، فلا بُدّ لها من التشخيص الذي هو ملكه خالصة تستمد قدرتها من الشعور حيناً أو من دقة الشعور حيناً آخر)[2].

وقد أشاروا أيضاً إلى عناصر الصورة الشعرية، وهي عنصر اللون وعنصر الشكل وعنصر المعنى وعنصر الحركة وعنصر الزمان وعنصر المكان.

ونوهوا بدور اللفظة، داخل الصورة الشعرية. •

وبحثوا علاقة الصورة بالرمز، ورأوا أن الشعر لا يستغني عن الوحي والإشارة وإن أبلغه ما يجمع الكثير في القليل. وهم في هذا يتفقون مع الرمزيين. ولكنهم وقفوا موقفاً وسطاً من غموض الصورة ووضوحها، فشكري ينكر على الشعراء غموضهم في الصورة، والعقاد يذهب إلى أن الوضوح فيها يشل حركة الخيال ويبطل عمله، ولكنه ينكر على الرمزيين إمعانهم في الغموض. وقد أرجعجماعة الديوان، الغموض والوضوح إلى أسباب منها، التراكيب، وتداعي الخواطر وتلاحق الصور، إضافةً إلى طبيعة الموضوع نفسه.

---

(١) ينظر العقاد ناقداً / ٤٣٠.

(٢) المرجع نفسه / ٤٣٥.

أمّا عنايتهم بالخيال فلأنه يتناول في رأيهم الحقائق ليبعثها بعثاً جديداً ولعمق إحساسنا بها . ومِمّا له علاقة بالصورة ، التشبيه في الشعر . إذ يرى جماعة الديوان ، أن التشبيه يمثل الصورة الجزئية التي تتألف من مجموعها الصورة الكلّية . وهي تقوم مقام الحوادث الجزئية من الحدث الأساسي في القصة والمسرحية . ورُبما يكون العقاد قد (نبه من أول هذا القرن إلى أن التشبيه الصحيح ، هو المحسوس بالفكر)[١] . ورُبما يتفق في هذا مع (هازلت) و(كولردج).

وفي هذا المجال نفسه ، يرى عبد الرحمن شكري ، أن القصيدة قد تكون خالية من التشبيهات ، ومع ذلك تتجاوب معها النفس ، فإن التشبيه لا يُراد بذاته ، وإنما هو وسيلة للتعبير عن الأثر المشبه في النفس ، أو الإيحاء بهذا الأثر ، وشكري في هذا يتفق مع رأي العقاد الذي أورده في مقدمة ديوان ضوء الفجر ، والذي نص فيه على شوقي في تشبيهاته الخاطئة ـ على حد رأيه .

ومن المسائل التي انفرد بها العقاد ، موقفه من الغرض الشعري ، ومن الأغراض التقليدية بالذات ، إذ أنه لم يرفض غرضاً بعينه ، إلا إذا أنتفى منه الصدق .

وفي ذلك لم يرفض العقاد غرض المديح ، إذا كان رائد صاحبه ، الصدق ، لأن شعر المديح في رأيه ، يُعد (من أفضل المقاييس لقياس حال الأمّة والشاعر والأدب في وقت واحد . ولذا يخطئ من يظن أن الأمم المشرقية لا تمدح أو لا تقبل المدح من شعرائها ، إذ المديح جائز في كل أُمة ومن كل شاعر .... وإنما الخلاف في نوع المديح لا في موضوعه ، فمديح الأمم المتعلمة غير مديح الأمم الجاهلة والشاعر الذي يملك أمره يتبع في مدحه أسلوباً غير الذي يتبعه شاعرٌ مغلوبٌ على أمره)[٢] .

وفي ظل هذا الفهم ، وقف العقاد من الأغراض الشعرية الأخرى ، وهو توفر شرط الصدق أولاً وآخراً ، فكان موقفه من الوصف والهجاء والفخر وغيره من الأغراض .

---

(١) المرجع السابق / ٤٩٨.

(٢) شعراء مصر وبيئاتهم ١٨ ـ ١٩.

وفي نقدهم أثاروا موقف الشعر من الفكر ، إذ رأوا أن الفن والأدب وجدان ، ولا يُمكن لإنسانٍ أن يخلو من الحس ، ومن التفكير معاً .

ووفقاً لهذا المنظور أدخلوا التفكير في شعرهم ، إذ أمعن فيه كل من شكري والعقاد في قصائدهما الفكرية ، إلى حد أدخال الفلسفة .

وعلى حد رأي شكري فإن الشاعر العبقري ، هو الذي يمتاز بالشره العقلي الذي يدعوه إلى التعرّف على كل فكر ، وعلى كل إحساس .

وقد راح العقاد يُفلسف موقفه من ربط الفلسفة بالشعر حين رأى أن الفلسفة لا تتجرد من الخيال والعاطفة حين تصدر عن الفكر .

في نقدهم رفض جماعة الديوان تقسيم الشعر إلى شعر عاطفة وشعر عقل ، كما أتفقوا على تعريف الوجدان في الشعر ، وهذا هو الذي نادى به شكري وأيّده كل من المازني والعقاد(١) .

وقد نادوا أيضاً بالحرية في الفن ، إذ لا يشترط في الشاعر أن يلتزم بمذهب فلسفي مُعيَن ينافح عنه ، لأن الشاعر يرى جانب الصواب من كل مذهب ، ويُعبر عن كل نفس ، كما يرى ذلك عبد الرحمن شكري ، ولا يختلف عنه فيه المازني والعقاد .

كما أتفقوا على أن الشاعر ينبغي أن يستقي مادة شعره من (ملاحظة الناس والأشياء العادية ، التي تبدو مألوفة للإنسان العادي ، الذي لا يملك العين الشاعرة ، أو الحس المرهف .... إذ الشاعر يصوغ الشعر من لذاته وآماله ، كما يصوغه من لذات الناس وآلامهم وآمالهم)(٢) وهو ما يعبر عنه شكري ، وطبّقه العقاد بديوانه (عابر سبيل) .

تلك كانت بعض الخطوط العريضة للمفاهيم النقدية التي نادى بها جماعة الديوان ، وهي قليل من كثير لم يتسع هذا المبحث(٣) .

---

(١) ينظر : جماعة الديوان / ٢٠٦ . ومقدمة العقاد بديوان (بعد الأعاصير) .

(٢) ينظر : جماعة الديوان . ومقدمة ديوان عبد الرحمن شكري ج .

(٣) للاستزادة والتفصيل ينظر : العقاد ناقداً . والعقاد وتطوره الفكري / عبد الحي دياب

(عبد الرحمن شكري)

١٨٨٦ـ ١٩٥٨

ملامح الحياة وروافد الثقافة :

عبد الرحمن شكري هو واحد من الأعمدة الثلاثة التي تقوم عليها جماعة الديوان . وعلى الرغم من إعجاب طه حسين بشاعرية العقاد وإيثاره على كل شعراء العصر كما يبدو من قوله (أنا لا أُومن في هذا العصر الحديث بشاعر عربي كما أومن بالعقاد)[١] ، إلا أننا نظن أن شكري هو شاعر الجماعة الأول في حين يتصدر العقاد جانب النقد بين روّادها . وشخصية شكري وطبيعته ، قلمّا نجد لها مثيلاً في صفوف شعرائنا المحدثين . وبها أنطبع شعره ، وعنها صدر في كل تصرفاته وعلاقاته مع الآخرين .

ينحدر الشاعر من أُسرة مغربية الأصل ، نزحت إلى مصر . كان والدة واحداً من الرجال الذين حملوا مشعل الثورة العربية ، أديباً وضابطاً ، واتصل بعبد الله النديم وأسهم في تلك الثورة ثم سُجن بعدَ فشلها .

كانت حياة عبد الرحمن شكري سلسلة من الأحداث يتصل بعضها بالبعض الآخر ، فيؤثر ويتأثر . ويهمنا من هذه الأحداث ، ما كان أثره واضحاً في شعره ، وصار مادة ثرة لتجاربه الصادقة .

ويبدو أن شاعرنا قد تأثر بشخصية أبيه فنشأ على الاعتزاز بذاته اعتزازاً غير عادي رُبما ولّد في نفسه منذ صغره شعوراً بالنفرة من الآخرين .

وأكبر الظن أن قرأته للشعر الرومانتيكي وإعجابه به قد ولّد في نفسه ميلاً إلى العزلة

عبد العزيز الدسوقي / جماعة أبولو

جماعة الديوان / يُسرى محمد سلامة

الشعر المصري بعد شوقي / محمد مندور .

(١) قمم أدبية : نعمات أحمد فؤاد

وحباً للذات ، خصوصاً أنه كان الأبن الوحيد لأبيه . بعدَ وفاة كل إخوته الذين يكبرونه . وقد أتفق ميله إلى قراءة روائع الأدب الرومانتيكي ، وما فيه من ثورة حيناً ، ويأس حيناً آخر ، مع صلته بمصطفى كامل الذي أُعجب بشخصيته وأفكاره وقد غذّى هذا الأعجاب الروح الوطنية لديه ، لكنه كان ينتهي به إلى الشعور بالإحباط حين يجد بلده مُساقاً إلى الاستعمار ، بينما تُصاب الحركة الوطنية في صميمها ، وكثيراً ما تنتهي بالفشل .

كان لالتحاق شكري بمدرسة الحقوق أثره في تعميق نزعته الوطنية وتطلعاته الثورية ، وفي تثبيت مبادئ الحرية التي كان يلهج بها في مثل قوله منادياً قومه :

ثباتاً فإن العار أصعب محملاً   من الذل لا يفضي بنا الذل للعار

وحين يُفصَل من مدرسة الحقوق بسبب مبادئه الثورية ، وتحريضه على الثورة ، يلتحق بمدرسة المُعلمين العُليا التي حققت منعطفاً جديداً في حياته ، ذلك أن هذه المدرسة قد اتفقت مع ميوله الأدبية ، فإذا هو ينشط في قراءاته للأدب العربي والأدب الأوربي . وفي هذه المدرسة أيضاً ، درس (الذخيرة الذهبية) وأُعجب بها أعجاباً شديداً ، دفعه إلى قراءة الشعر الانكليزي . وعلى الخصوص شكسبير وبايرون وشيلي وكيتس ووردزورث وتينسون وغيرهم . وكان هذا أول منعطف له نحو الرومانتيكية الثائرة .

كما حققت له مدرسة المعلمين ، تعرفه على المازني الذي كان سبباً في عقد أواصر الصداقة بينه وبين العقاد بعدّ عودته من بعثته في انكلترا .

وحققت له مدرسة المعلمين أيضاً شيئاً مهماً في حياته ، إذ كان تفوقه فيها قد هيأ له السفر إلى انكلترا في بعثة يدرس فيها الأدب الانكليزي . وهناك كانت مواجهته الواقعية لهذا الأدب . إذ مارس قراءته على الطبيعة فأُعجب بشعر مدرسة البحيرات ، وتأثر بآرائهم النقدية ، حتى إذا عاد إلى مصر سنة ١٩١٢ وجد قدره الذي ربطه بواحد من أكثر شباب مصر اندفاعاً إلى التيار نفسه ، ذلكم هو العقاد الذي عرّفه عليه صديقه المازني .

ومنذ آنئذ توطدّت الصداقة بين أعمدة الجماعة حتى إذا أصدر شاعرنا ديوانه الثاني

عام ١٩١٣ قدّم له العقاد بمقدمة رائعة ، أثنى فيها على شكري وشعره . واتجاهه في التجديد شكلاً ومضموناً .

ولم تكن فترة دراسته في انكلترا مهمة لتأثيرها فيه وتعميق التيار الرومانتيكي في مذهبه الشعري حسب ، بل لأنها عمقت في نفسه شعوره بحب الوطن والتغني به وكان من أثر ذلك نظمه لقصائد الحنين إلى بلده منذ أن حطّت قدماه أرض الانكليز فقال :

أنزلوه في منزلٍ مثل بطن الأرض   جهم السماء جهم الأديم
عاش يبكي أيامه حيث صفو العيش   سهل الحباب سهل النسيم
إن أكن عائشاً فعيشٌ عليل النفس   يذدي مثل الرجاء العقيم

وإذا هو يصيح في قصيدة أُخرى بعدَ أن واجه الغربة مواجهة واقعية :

أنشقوني نسائم النيل إني   لعليل والنيل حاجة نفسي

✡ ✡ ✡

حين عاد شكري من انكلترا حاملاً شهادة التخصص في الأدب الانكليزي ، وكان يحمل بين جوانحه الآمال العريضة التي طالما كان يُمَني بها نفسه الطموحة . ورُبما كان يجد في تحقيق طموحاته ما يرد لوطنه دينه الذي عليه وفاء واعتزاز .

لكن شاعرنا خاب ظنه حين وجد الذين يعتلون المناصب ، ويديرون دفة الحكم في البلاد ، هم الاقطاعيون وأمثالهم من الضالعين مع المُحتلين والغاصبين ، وممن لا يمتلكون ما يمتلكه هو وأمثاله من مواهب متميزة ، ووطنية صادقة . وحزّ في نفسه إن يجد أبناء تلك الطبقة يعبثون بمقدّرات الوطن ، وينالون من كرامته وعزته ، واتفق هذا مع شعوره الحاد في طبعه ، ومواقفه تجاه الأشياء وفلسفته إزاء الكون والحياة والطبيعة ، وخلق في نفسه الشعور بالانطواء ، فآثر العزلة عن الناس .

ومن وقتئذ نشأ في نفسه صراع بين آماله وطموحاته العالية ، وبين ما يواجهه من

واقع مُتردٍ لا يقوى على دفعه ، أو طرده من مُخيلته ، وأحاله ذلك الصراع إلى كيان مهزوز وانتهى به إلى حالة من اليأس والشعور بالضياع والتمزق وابتعدَ به عمّا كان يجري في وطنه من صراع بين الذائدين عن الوطن ، والمتآمرين عليه ، ونأى به عن الإسهام في دوره الوطني ، مؤثراً العزلة بنفسه وشعره عن كل ما يجري حوله من أحداث .

وإذا تصفحنا ديوانه (أزهار الخريف) الذي صدر سنة ١٩١٩ لم نجد فيه قصيدة وطنية واحدة ، كتلك القصائد التي وجدناها في دواوينه الأولى . وهذا معناه أن ريح تلك الثورة المصرية العاتية لم تلفح وجه شاعرنا الذي كان يتصارع فيه طموحه مع واقعه .

وزاده عزلة ونقمة في هذه المرحلة ـ مرحلة الوظيفة ـ الخصومة التي جرت بينه وبين صديقه المازني والتي جاءت ـ كما يبدو ـ نتيجةً للإرهاق النفسي الذي كان يعاني منه . وقد أثرت في وضعه ، حتى كادت أن تطير بِلُبه . وقد أنضجت هذه الخصومة لديه عنصر الشكوى الذي لهج به في العديد من قصائده .

ومِمّا زادَ من تعقد وضعه النفسي ، أن الشاعر لم يحقق في مهنة التعليم ، التي قضى فيها سنواتٍ طوالاً ، ما كان يرجوه طموح وآمال ، إذ كانت الدرجات والألقاب تسبغ على نفرٍ من الذين يخدمون رجال الحكم ويتمسحون بأعقاب القصر . وقد غذّى هذا ، عنصر الشكوى في شعره .

ورُبما كان صديقه العقاد خير من عبّر عن نفسيته وحلل أسباب عزلته حين قال عنه :

(كان شكري رجلاً مرهف الحس ، عزيز النفس ، كبير الأمل ، وكانت له آمال في النهضة الأدبية ، وآمال في لطائف التعليم ، وآمال في حياته الوجدانية ، فلم يظفر من جميع هذه الآمال بغير الصدمات تلو الصدمات . ولم تكن له الأعصاب التي تثيرها الصدمة بعدّ الصدمة إلى الحركة ، فاعتزل الصحب والناس وسكن إلى مأواه الأمين)[1] .

✿ ✿ ✿

أمّا ثقافته فكانت تجري في عدَة روافد ، في مقدمتها ، رافد الثقافة العربية ، الذي

---

(١) جماعة الديوان / ٨٥

يستمد من تراثنا الأدبي خصائصه الأصيلة التي وجدها في كتاب الأغاني لأبي الفرج ، وديوان الحماسة لأبي تمام ، وديوان الشريف الرضي ، وديوان مهيار . وربُما كان في رجوعه إلى (الوسيلة الأدبية) لِحُسين المرصفي أثرٌ كبيرٌ في ثقافته التراثية العربية ، فقد قرأه ووعاه وأفاد مِمّا فيه ، خصوصاً من البارودي والبهاء زهير .

على أن من أشد الشعراء تأثيراً فيه ، أبن الرومي وأبو العلاء ، ويبدو أن الذي شده إليها هو ما كان ينزع إليه الشاعران (من شكوك فكرية ومن قلق اجتماعي ومن سيطرة لأوهام الشك ، وهواجس الظن عند أبن الرومي ، وشك في طبيعة الإنسان ، وجدوى حياته عندَ أبي العلاء ، وما كان شاعرنا يجد في نفسه من هذه النوازع والهواجس)[١] .

أما رافد الثقافة الأدبية فقد أستمدّ مادته من كتاب (الذخيرة الأدبية) الذي كان يدرس في مدرسة المعلمين العُليا . ويبدو أن ما في هذا الكتاب من قصائد وجدانية قد وجد هوى في نفسه ، فعكف على دراسته ، وحفزَه إلى قراءة شكسبير وكل شعراء البحيرة الانكليز . ومِمّا ثبت هذا الرافد في الثقافة الانكليزية لديه . دراسته الأدب الانكليزي في انكلترا وحصوله على شهادة البكالوريوس فيه .

غير أن الشاعر لم يقف في تزوده للثقافة الأوربية عندّ حدود الثقافة الانكليزية ، فقد راح ينهل من الأدب الفرنسي والإيطالي والألماني والإسباني واليوناني واللاتيني . كذلك لم يقف عندّ حدود الشعر ، بل راح يفيد من النقد الأوربي ، وعلى الخصوص الانكليزي . وقد كان (هازلت) كما يقول العقاد إماماً في النقد لشعراء هذه المدرسة . وعلى أية حال فإن عبد الرحمن شكري ، لم تتأصل في شعره هذه التيارات الجديدة وخاصة الرومانتيكية ، إلا بفضل الثقافة الأوربية وخاصة الانكليزية ، فقد وعاها وعياً عميقاً ، ودقق في مبادئها ، وعاش أسرارها حين كان يدرس في انكلترا .

۞ ۞ ۞

---

(١) عبد الرحمن شكري : أنس داود / ٨

ميادين الشعر والنقد :

جاب عبد الرحمن شكري آفاق الشعر والنقد ، وبَيّن فيها مواقفه . وسجل آراءه . وهي لا تختلف في شيءٍ عمّا صدر عن زميله العقاد والمازني .

وقد عكس هذا الائتلاف ، الوحدة الفكرية للجماعة ، وهي وحدة متماسكة قلما وجدنا لها مثيلاً في تاريخنا الأدبي الحديث .

غير أن المعروف عن شاعرنا شهرته في ميدان الشعر أكثر من عنايته بميدان النقد وربُما كان هذا سبباً في أن يُقدم الدارسون هذا الشاعر على غيره في مجال الشعر في حين يجعلون العقاد ناقد الجماعة دون منازع .

آفاق الشعر :

تستطيع الدواوين السبعة التي تركها عبد الرحمن شكري أن تفصح عن شعره الذي طبع (بطابع حزين لا يستمد فيه من شعر المنزع الرومانسي فحسب ، بل يستمد فيه من حقائق حياته وحياة الشعب المصري من حوله .... وأكثر أشعاره في دواوينه من هذا الضرب القاتم الحزين[(١)] كما يقول الدكتور شوقي ضيف . وهذا الضرب القاتم الحزين هو الذي حدّد موضوع القصيدة لديه ، بالوقوف على النفس الإنسانية والحياة ، وانبساط الذات ، وهو الذي جعله يلهج بذكر الموت ويتغنى بالطبيعة وهو الذي وجه مواقفه إلى الشك والتمرد ، ولوّنها بروح من التشاؤم .

وهذه الموضوعات يمكن أن تقع تحت عنوان واحد هو : الشعر **التأملي** **والنفسي** أما الموضوع الآخر الذي أستأثر بديوانه ، فهو شعره العاطفي الذي تندرج تحته قصائد الحب التي تغلفها غلالة رومانسية تكاد تمتد إلى معظم شعره .

شعره التأملي والنفسي :

---

(١) الأدب العربي المعاصر في مصر / ١٣٣.

يقول محمد مندور عن شكري وشعره (أخذ شكري يقصر تفكيره على نفسه . وكلما أزداد في هذا السبيل ، أخذ شعره يزداد أصطباغاً بصيغة التأمل والاستبطان الذاتي وحيرة التساؤل والشك .... ولعلنا نستطيع أن نتابع هذا التطور الرائع المُدمر في أجزاء ديوانه المتتابعة)[(١)] .

وقصيدته (إلى المجهول) خيرٍ ما يُعين الدارس على اكتشاف فضوله التأملي ، وولعه بالتعرّف على المجهول من أمور الحياة والطبيعة والنفس والكون والشغف باستطلاعه وكشفه ، كما يقول في مقدمته لهذه القصيدة[(٢)] التي أوردنا بعض أبياتها في الصفحات الماضية :

كأنّ روحي عودٍ أنت تحكمه ... فأبسط يديك وأطلق من أغانيه
وأنتَ في الكون من قاصرٍ ومقتربٍ ... قد استوى فيك قاصيه ودانية

٭ ٭ ٭

بل ليت لي فكرةً كالكون واسعة ... أدحو بها الكون تبدو لي خوافيه
ليس الطموح إلى المجهول من سفهٍ ... ولا السمو إلى حق بمكروه
إن لم أنل منه ما أروي الغليل به ... قد يُحمد المرء ماءً ليس يرويه
هيهات ما كشفت لي الحق خاطرة ... ولم يجب لي سؤالاً إلا ما أناديه

وعلى هذه الشاكلة راح عبد الرحمن شكري يُخاطب المجهول ، ويحاول التعرف على مجالي الكون ، ويُجهد نفسه في اكتشاف أعماق النفس ، ولكنه يرتد خائباً مهيض الجناح .

---

(١) الشعر المصري بعد شوقي / ٧٤.
(٢) تنظر بديوانه / ٣٩٦.

وأغلب الظن أن الذي دفع شاعرنا في محاولة استكناه الكون ومعرفة أسراره هو قلقه الفكري وتمرده على كلِّ ما يجده في المجتمع البشري من صور الفساد والتهرئ الذي أصابه منذ منتصف القرن التاسع عشر ، كذلك ما كان يجز في أعماق نفسه من شعور بالغبن والظلم ، وعدم تمكنه من تحقيق طموحاته وتأكيد تطلعاته في كل مجالات الحياة الأدبية والاجتماعية .

والحق أن شكري قد استجاب استجابةٍ شديدة لهواجسه النفسية . إذ حظيت النفس الإنسانية بقدر وافر من تحليلاته ومواقفه وهو إذ يتمثل النفس الإنسانية يستبطن ذاته ويغوص في أعماقها متسائلاً مستفسراً تارة ، وحائراً تائهاً تارةً أُخرى حتى ينتهي به ذلك إلى الغرض في عذاب نفسي يثير قلقه والآمه وأحزانه :

يقول في قصيدة (المجرم) :

يرى الناس أن النوم أم رحيمة ... ولكن نوم الجارمين عقاب
يسل على الحلم أسياف نقمة ... فأحلام نومي كالجحيم عذاب
فيا بلسم الأحزان أصبحت عونها ... علي فبطل ما وعدت كذاب

إلى أن يقول :

فلا تحسبن الشر يُمحى بتوبةٍ ... وإن غفر الجرم العظيم فتاب

ثم يصف خوفه وقلقه وعذابه فيقول :

الوح فيبدو الخوف في وجه مبصري ... كأني سيف والرقاب قراب
أو إنّ دماء الهالكين جعلتها ... على راحتي مِمّا سُفكت خضاب
ويسكب عني الناس سكتة مبغض ... فما لي لديهم إن دعوت جواب

ولا يكتفي بتوضيح هذه العلاقة بينه وبين الناس ، وإنما يذهب إلى أكثر من ذلك

فيقول :

فبيني وبين الخوف ودّ وأُلفة وبيني وبين العالمين حجاب
يواقع كل الناس بالفكر شرهم وقد عابني أني جرؤت وهابوا

وهذه القصيدة وأمثالها تلقي الضوء على نفسية شكري ، وعلى ما كان يراه من صلة بالمجتمع الذي قطع معه أسباب المودة والألفة .

أمّا هذا الخوف الذي يتضح في الأبيات ، فمصدره فيما نرى قلقه الفكري ، وكثرة سوء الظن التي كانت تكتنف نفسه الحائرة .

۞ ۞ ۞

وقد أطال شكري الوقوف أمام الحياة والناس ، وتأملها تأملاً يفصح عن فلسفته إزاءهما والواقع أننا لا نكاد نجد لشاعرنا موقفاً ثابتاً في تأملاته ، فأغلب مواقفه مهزوز يتأثر بحالته النفسية وقت أن يُنظم القصيدة .

ففي قصيدته (فن الحياة) يرى الحياة شيئاً جميلاً . فيما يجمع بين الخير والشر ويوضح موقفه إزاء كل منهما ، إذ يرى أن طبيعة كل منها لا تتغير ، وإن الإنسان مهما حاول ذلك فإنه لا يمتلك القدرة على التغيير .

أمّا عن كنه الحياة فإن الشاعر يرى أن (الحياة سر كبير وهذا السر هو سبب جمالها ، وسر تمسكنا بها ، فهي عبء ولغز ، ومع ذلك فكلنا يبحث عن سرَ الحياة[1] : وسرّ الحياة عنده هو خبريته بالناس ومعرفته بأحوالهم وتقلبات أمزجتهم :

قد خبّرت الأنام يا قلب هل تنشد سراً من بعد ذاك وسؤلا

ويرى أن سرَ جمال الحياة هي كونها تستغلق على افهامنا :

وحياةٌ بالسر أحجى حياة هي أحلى مِمّا تراه وأعلى

---

(١) جماعة الديوان / ١٦١.

خدعة العيش أن يلوح بالسر　　إذا عاف عائشوه وملا

وكثيراً ما ينأى شاعرنا عن البحث عن سرّ الحياة ، لأنه لا طائل من وراء البحث ، ولذلك فهو قانع بواقعها :

عبء لغز الحياة يا قلب أفدح　　عبئاً يحنى عليك ثقيلا
سرَها أنك السعيد إذا لم　　تدر أن لا سرَ لديها يتجلى

والشاعر يرى أن جمال الحياة في تركها دون تعقيد ، كما يرى أن السعيد من الناس هو من يأخذ الحياة بالملاينة فيقول :

ويعيد الحياة فرضاً وحسناً　　ومتاعاً من يأخذ العيش سهلا

❁ ❁ ❁

وعلى الرغم من تجهم شكري إزاء الحياة ، ومن شعوره بالملل والسأم منها ، فقد تغنّى بالأمل وتعلق بأجنحته ، وفتح له ذراعيه ، وطالما استقبله بشيءٍ من الرضى والقناعة . ورُبما يصل موقفه من الأمل في الحياة أحياناً ، إلى مرحلة فلسف فيها أبعاده ، ومضامينه ودوره في حياة الإنسان ، فهو يوّضح دوره في تقدم الإنسانية ، وفي إحلال السلام وفي بناء الحضارة ، ويُبين أثره في إعمام الخير وتحقيق الحياة المثلى . بل أنه أحياناً يرى في الأمل رحمة الله إلى الناس . والأمل عنده أساس الفضائل والدافع إلى سعي الإنسان . وهو يمنح الحياة قوة والنفس طمأنينة . وجمال الحياة يتوقف عنده على مقدار تعلق الناس بالأمل .

وتتضح هذه المعاني في قصيدته (بهاء الحياة)[1] التي يقول فيها :

---

(١) لا يوجد هامش

كم أسينا على زوال بهاء ... كان أنساً وكان للنفس أهلا
وودناه خالداً ليس يُفنى ... فترى الزهر في الحدائق حولا
فأسينا إذ البناء طريق السن ... والعيش يتبع اليوم ليلا
لذة العيش في التقلب في العيش ... ونيل الجديد حلواً مُحلَى
أبداً يبسط الزمان ويطوى ... ملحاً لا تدوم إلّا لتسلى
بهجة العيش في زوال بهاء ... ملأ النفس طرفه ثم ولّى

وتجري القصيدة بكاملها في هذا الرافد من الأفكار التي تنم عن استطلاع لأسرار الحياة ومواقف الناس، وما في هذه الحياة من طرائف وتناقض، وما يُجابه به الإنسان من صفاء حيناً وكدر حيناً آخر وللشاعر أمام هذه التناقض مواقف، ولكنها لا تثبت على حال، بسبب ما ينتابه من قلق وحيرَة كما أنها تتوقف على حالته النفسيّة، وقت أن يعبر عن التجربة.

كانت تأملاته (في الأولويّة وعظمتها والكون وخالقه، والبعث وكنهه، والخلود وطبيعته، وغير ذلك من شؤون العقيدة، مثاراً للجدل والإثارة والشكوك حول عقيدة شكري)[1] وتثير قصيدته المشهورة (حلم بالبعث) هذا الجدل الذي يقول فيه:

مرّت عليّ قرون لست أحفظها ... عداً كأن مرّ بي الآباء والقدم
حتى بعثت على نفح الملائك في ... أبواقهم وتنادّت تلكم الرمم
وقام حولي من الأموات زعنفةٍ ... هوجاء كالليل جم لجه عرم
فذاك يبحث عن عينٍ له فقدت ... وتلك تعوزها الاصداغ واللمم
وذاك يمشي على رجلٍ بلا قدمٌ ... وذاك غضبانٌ لا ساق ولا قدم
وربَّ غاصب رأس ليس صاحبه ... وصاحب الرأس يبكيه ويختصم

---

(١) جماعة الديوان / ١٧٠.

جاءت ملائكة باللحم تعرضه ... ليلبس اللحم من أضلاعنا الوضم
رقدَت مستشعراً نوماً لأوهمهم ... أني عن البعث بي نوم وبي صمم
فأعلموني وقالوا قم ولا كسل ... ينجي من البعث أن الله محتكم
أستغفر الله من لغوٍومن عبثٍ ... ومن جنايةٍ ما يأتي به الكلم

والقصيدة لوحة فنية دقيقة تكتسب المهارةِ في ما يصوره صاحبها في يوم البعث ، بل أنها صورة دقيقة لحالته النفسية المُمزَقة القلقة ، التي أضناها التناحر في الحياة ، والفساد في القيم . والشاعر يضفي على العالم الآخر ما يجده في عالمه الفاسد المتهرئ ؛ فالهياكل البشرية في حالة من الفوضى التي يبدو فيها الناس يظلم بعضهم بعضاً ، ويقتل أحدهم الآخر ويسرق الأخ عين أخيه ، ويعتدي على حقوقه .

وفي القصيدة يسفر شكري عن شكه في البعث بقوله :

رقدَت مستشعراً نوماً لأوهمهم ... أني عن البعث بي نوم وبي صمم

ولكنه يحس بعدَ ذلك بالذنب ، فيعود إلى الاستغفار ويعلن توبته وإيمانه .

هذا الفكر المضطرب ، هو سمة من سمات التأمل النفسي ، الذي يكثر في شعر شكري كثرة عجيبة ، حتى صار يمثل فيه ظاهرة من أشد الظواهر التي أطلق عليها محمد مندور (الاستبطان الذاتي) .

۞ ۞ ۞

وقد أنتهى هذا التأمل الاجتماعي ، إلى العديد من الظواهر الموضوعية التي تمثلت بالبُكاء والشكوى والهتاف بالموت .

فقد شكى الشاعر من هموم الحياة ، كتأثره في سلك الترقية الوظيفية ، وانصراف الناس عن الالتفاف إلى عبقريته ، وظهر ذلك في مجموعة من القصائد ، مثل قصيدة (شكوى) وقصيدة (شقوة العيش) وقصيدة (المُمَوه) وقصيدة (سم الخسه) وغيرها . وبكى

في قصائده على حبٍ ذاوٍ، في مثل قصيدته (الهوى حلم العمى) وقصيدة (ملك القلوب) وقصيدة (التفاهم في الحب).

ومِمّا يتصل بهواجسه النفسية هتافه الدائم للموت واللهج بذكره وتصوير جثمانه أو جثمان حبيبته وقد رتع الدود بين جنباته .

ومن هواجس قلقه النفسي ، هروبه من الحياة ، وخصومه للناس ، وشعوره بظلمهم وحسدهم له ، مِمّا أستوجب فراره منهم والبعد عنهم والشعور بالشقاء في العيش معهم[1] .

فأصبحت أخشى الناس في كل خطرة ... وأفرق من داعي المودّة أن دعا

كأني بين الناس من أهل عالم ... جديد غريب أخطأ الأهل والحمى

فما لي عطف لديهم ورحمة ... ولا لي فيهم من إخاءٍ ولا هوى

يعيبون نفسي ضلة وجهالة ... ويرمونني بالسوء والمكر وانحنى

فيا شقوة الأيام هل منك مهرب ... فأعدو وهل ينجو من النحس من عدا؟

ومواقف شاعرنا من المجتمع تجرنا إلى القول : إنه قد تأثر بمواقف أبن الرومي وأبي العلاء ؛ فقد قرأ شعرهما قراءة مُمعنة ،وتأثر بمواقفهما من الناس ومن الحياة . وقد كان كل منهما ساخطاً على الناس ، قرفاً من حياته ، حائراً إزاء ما يجري في الحياة .

ورُبما ألتقى أبن الرومي في طول نفسه في القصيدة ، وفي تحقيق وحدتها العضوية.

۞ ۞ ۞

ومن روافد شعره التأملي ، وصف الطبيعة بما فيها من سحر وحيوية وجمال ورقة ، وقد تأمل أسرارها الدقيقة وتأثيرها في النفس الإنسانية .

والذي يتتبّع أسماء دواوينه وعناوين قصائده ، يتأكدَ له صلة الشاعر بمظاهر الطبيعة.

ورُبما كان ديوانه الأول (ضوء الفجر) دليلاً على ما لها في نفسه من تأثر في صدق

(١) للمزيد ينظر : عبد الرحمن شكري الأنس داود / ٣٢.

أحاسيسه ورقة مشاعره ، وعمق تأملاته ، بل أن تأثير الطبيعة ، قد أمتدّ لديه إلى الصورة الشعرية وعناصرها المؤلفة لها من لون وحركة ، وإلى اللغة التي عُنيّ بصياغتها وأسلوبها وألفاظها التي جاءت رقتها موازية لرقة الطبيعة وجمالها وسحرها .

ونتيجةً لهذه العناية ، فقد وفرَ لها من العنصر الموسيقي ما يؤكد قدرته الفائقة في مجال الوصف ولعلّ هذه الأبيات التي يصف فيها الشمس التي تعانق إحساسه الرقيق ، تستطيع أن تنهض بهذه الصورة التي قدّمنا والتي يقول فيها :

وكأن الشمس تجلى ... في خمار من لهيب
أقبلت في الأفق تسعى ... مثل أقبال الحبيب
منظر يفعل فعل العود ... بالقلب الطروب
غير أن الليل أدرى ... بأحاديث القلوب
شملة العاشق والسارق ... والعادي المهيب
لبس الأفق ضياء ... بدل الجنح المُريب

على أن مايلحظه من تفاؤل واضح في قصائد الوصف للطبيعة ، والتي نجدها في ديوانه الأول سرعان ما يختفي ليحُل محله تشاؤم ملحوظ ، ينتهي في دواوينه الأُخرى إلى حد الأفراط وقصيدة (الليل) التي يراها أحد الدارسين[١] معلمة على الطريق الشعري لشكري ، تمثل مع عشرات من أمثالها ، هذا الاتجاه الرومانتيكي المتشائم .

والواقع أن شكري لم يترك مظهراً من مظاهر الطبيعة ، إلا وأجرى فيه قلمه . وأضفى عليه من أحاسيسه ومشاعره ، ما جعله من أكثر الشعراء ولعاً بوصف الطبيعة ، فقد وصف البحر وأمواجه المتلاطمة والريح وعواصفها الهائجة ، والسماء ولآلئ نجومها ، ووصف الأرض وما يموج بها من ورودٍ ورياحين ، وما يفوح فيها من روائح وعطور .

(١) جماعة الديوان / ٩٦.

وفي كل هذا يكشف عن الصلة بين بهجة الطبيعة ، وفرح نفسه وبين غضبها وغضبه .

والواقع أن ما من شاعر حديث جعل من الطبيعة ومظاهرها مجالاً لتجسيد الأحاسيس والمشاعر كعبد الرحمن شكري ، خصوصاً مشاعره التي تعبر عن الألم والأسى، وتعكس نظرته المتشائمة من الحياة . وقصيدته (الأزاهير السود) التي تغنى فيها شكلاً ومضموناً ، تستطيع أن تعكس هذا الاتجاه المتشائم الذي يتخذ الزهرة الجميلة دليلاً لتجسيد كآبته القاتمة ، وتعكس أفكاره السلبيّة تجاه الكون والحياة والمجتمع . ويقول في أولها :

قد جنينا من أزاهير الردى ... زهر اليأس وأزهار الأسى[1]

زهرة سوداء لاتعد لها ... زهرة حمراء من زهرة الهوى

وفي القصيدة (يُعبر شكري عن لذات الحياة التي يعقبها الألم والندم والحسرة . وهو باختياره الزهرة تعبيراً عن الحياة تمّ صُبغها باللون الأسود تعبيراً عن الألم ، رائد من رواد الفن والتصوير في هذين المضمارين معاً .... والقصيدة في مجموعها قاتمة شديدة القتامة تتزاحم فيها ألوان السّواد والحُمرّة القانية والبكاء والألم وزهر النقم والضجر ونبت الهموم والضجر والسهاد والسهر والعيش الذي أصبح لا يمُحي بالشكوى والبكاء)[2] وفي قصائد شكري في وصف الطبيعة ، تأكيدٌ على فصول السنة ، وخاصة فصل الخريف ، وتعد قصيدة (فصول) من خير قصائده التي يتحدث فيها عن مظاهر الطبيعة في الربيع والخريف والشتاء والصيف . ويدمج هذه المظاهر بالنفس الإنسانية .

وشكري في وصفه للطبيعة قدّم لنا لوحات فنية أخاذّة تندمج فيها مشاعره ، وما ينتابها من خوف وفرح ، وعواطف وما يتجسّد فيها من حب إنساني خالد .

۞ ۞ ۞

---

(١) تنظر بديوانه / ٢٢٧ ـ ٢٢٨.

(٢) جماعة الديوان / ١٠٥.

ومِمّا له صلة باتجاهه التأملي ، قصائده التي لهج فيها بالموت ، متأثراً بالشعراء الرومانتيكيين الذين أحبوا الموت وتأملوه ، وطربوا لِمُشاهدة القبور . ورُبما كان هذا الاتجاه قد رافق نفسه لمّا ينتابها من شعور بالملال من الحياة ، حتى وصلّ إلى حد طلب الموت ، تخلصاً من عذاب هذا الإحساس ، بل أنه وجدَ في الموت راحة .

وأكبر الظن أنه تأثر أيضاً بأبي العلاء وما أثاره في شعره من حيرَة وتمزق وتفكير في مشكلة الموت والبعث .

ومِمّا يؤكد هذا ، أن شكري قد غاص في أعماق الحقائق الإنسانية ، شاكاً ومتمرداً ومستسلماً ، ضائعاً بين الإيمان والشك مما دفع أحد الدارسين لشعره لأن يضعه في مذهب (اللاأدريه)[١] والحق أن وضع شاعرنا النفسي ، ومواقفه في الحياة ، وإحساسه الحاد المفرط ، وتأثره بالشعراء الرومانتيكيين وبأبي العلاء وأبن الرومي . كلَ هذه العوامل قد دفعت شاعرنا لأن يقف أمام الموت وقفة الحائر المتأمل .

وفي قصيدته (ضوء القمر على القبور) التي يقدم لها بقوله (إذا رأى الإنسان ضوء القمر على القبور ، خشع من جلاله ذلك المنظر ، الذي يحكي فناء الجمال في الموت ، وفناء الموت في الجمال) وفي هذه المقدمة يتضح موقف الشاعر من الموت .

وقد أرتبط بذكر الموت في شعره ، الحب والحبيبة ، وضوء القمر ويوم الحساب ، والتوبة والرحمة والخوف . والعجيب في قصائده للموت ، سعة خياله . وبراعته في رسم صور غريبة للموتى ، لتخيلّه أن الموتى يتكلمون ، وأن لهم أصواتاً ترن في آذانه حين يسمعها ، يقول في قصيدة (صوت الموتى)[٢] .

ألا أن للأموات صوتٌ كأنه ... خرير المياه الجاريات على الصلد
ويحكي حفيف الغصن عند خفوتها ... وطوراً كأصداء الطبول على بعد

---

(١) ينظر : عبد الرحمن شكري الأنس داود .

(٢) تنظر بديوانه / ١٥١ .

يئن أنين الريح عند خفوتها ويعوي عواء الذئب في المهمة القفر
ويصرخ أحياناً فيحكي صراخه صراخ العباب القمر في لجج البحر
يئن أنين الليل إن هدأ الورى وطوراً له صوت كحشرجة الصدر

وهكذا يرتبط الموت بخرير المياه وحفيف الاغصان وأصداء الطبول وعويل الثكلى وأنين الريح وعواء الذئب وصراخ البحر وأنين الليل .

ولا شك في أن الأبيات غنية بالتشبيهات والصور الناضجة ، التي تدل على خياله البارع .

ويُلاحظ أن الموت ، لديه قد أرتبط بمظاهر الطبيعة ، كالريح والبحر والأغصان والحيوان.

وقد حقق فيه مسألة تبادل الحواس التي نادى بها الرمزيون لشعرهم وهي أن يعبر عن المحسوس باللامحسوس وبالعكس . فقد تخيل الشاعر أن للّيل والفجر أنيناً وأن للفجر صراخاً ، وهذا يوسع صوره التخيليّة .

وفي قصائد الموت يربط شكري بين الُحب وبين الموت برباط مُقدَس ، ويبرز لنا تناقضات الحياة التي تجمع بين النقيضين ، لكنه لا يلبث أن يستسلم لحقيقة الحياة ، التي ينهي فيها الحب إلى الموت . وهو في هذا لا يقف موقف المتأمل ، بل يصل إلى حد فلسفة الحياة والموت .

وقد جمعت قصيدة (الموت)[(١)] خلاصة فلسفته في الموت . وهي طويلة يبلغ عدد أبياتها أربعة وسبعين بيتاً ، وفيها يجسد رأيه الصريح في الموت حين عده منصفاً للمظلومين فقال :

ويامنصف المظلوم من كل ظالم ويا مهرب الملهوف يخشى الأعاديا

(١) تنظر بديوانه / ٥٤٢.

كما عبر عن حبه له ، وهو حب العاشق للمعشوق .

أحبك حب الصعب وجه عشيقه ليـنقع ثغراً منك صديان ضاميا

وفي هذه القصيدة لا يخشى شاعرنا الموت ، ويعقد فيها مقارنة بين الحياة وما فيها من أوزار وعداوات وشقاء ، وبين الموت وما فيه من هدوء وعفاف . كما يُفضل ظلمة القبر على ظلمة العيش ، ويرى أن الأموات أسعد حالاً وأكثر سعادة من الأحياء .

وفي هذه القصيدة قوام رأيه وفلسفته في الموت (لما تحتوي عليه من حكَم وأمثال في الحياة والموت والنفس الإنسانية وطباعها وغرائزها ، كما أن التفكير المنطقي والعمق الفلسفي ، يكونان هيكلها الكلي ، ومضامينها تُعبِر عن نظرة تشاؤمية للحياة ، وتُفضل الموت عليها ، ثم تمسك بأهداب الحياة مرة أُخرى بطريق بيان ما فيها من لذائذ ومحاسن)[١] .

وتقترب قصيدة (خطرات في الحياة والموت) من هذه القصيدة .

وللشاعر قصائد كثيرة في مسألة الموت ، تظهر فيها فلسفته وآراؤه ومواقفه تجاه الحياة والموت والكون والطبيعة والناس .

وبهذه المعالجة لمسألة الموت تظهر أفكار الشاعر العميقة وإن كانت بعيدة عن الواقع . كما أنها تبدو مرتبكة قلقة ، أو نراه أحياناً يطلب الموت ويقدسه ويستعذبه هروباً من الحياة . بينما يتوسل أحياناً أُخرى بالحياة ويتلذذ بما فيها .

نجد في قصائد الموت ظاهرة التقابل في الأفكار (إذ تقابل دائماً بين حُسن المرأة والموت ، وبين الحياة والموت ، وبين كفاح الناس وصراعها اليومي من أجل السبق والظفر وبين الموت . وبين أحلامه وأمانيه وبين الموت الذي يتربص به ويمنعه من تحقيقها وبين ضوء القمر الذي يُمثل فيض الحياة وجمالها ، وبين القبور التي تمثل رهبة الموت وجلاله ، هو يقارن دائماً بين نبض الحياة في جمالها ومظاهرها الطبيعية وحركتها

---

(١) جماعة الديوان / ١٢٦.

وبين سكون الموت وصمته المخيف، ثم هو بعدَ ذلك يتمنى الموت ليستريح راحة أبديّة ولكنه حين يثب إلى ما بعدَ الموت، ليصف الوحشة والظلمّة والانفراد، نراه مُتحيراً بين حب الحياة وطلب الموت، ثم يلي حب الحياة، ويتمسك بها رغم شقوتها، ومظاهر النبض والضعف فيها)[١].

وهذا التقابل الذي ينتهي إلى تناقض فكري، سببه في رأينا، قلقه الاجتماعي وتأزمه النفسي، ألذي طالما عصف بمشاعره، وانتهى به في آخر الأمر إلى مرض عصبي لآزمه حتى نهاية عمره.

وعلى أية حال، فإن هذا التيار التأملي النفسي، الذي أخذ شكري يقصر فيه تفكيره على نفسه، قد أنتهى به إلى مزيد من الحيرة والشك، في القيم الأخلاقية وفي الناس وفي نفسه وفي الذات الإلهية أحياناً وفي العالم الآخر. وهذا يتضح في دواوينه الأخيرة.

شعره العاطفي :

تطفح دواوين شكري الأربعة الأخيرة بالشعر العاطفي الفيّاض. وتُمثل عاطفته في الحب نوعاً من التقديس لأنه في نظره ـ كما هو لدى الرومانتيكيين ـ وسيلة لتطهير النفس. ولذلك عبّر في عواطف حبه عن آلامه وعذابه.

وقد وجد هذا الحب لدى شكري (طريقة جديدة في الغزل، فلم يأبه بصفات الجسدية، وإنما أتجه إلى الروح، ليكشف جمالها، فالجسد فانٍ، وعشق الجسد لا طائلَ وراءه، إلا اللذة الوقتية العابرة، أما شكري فيبحث عن السعادة الروحية، عن الحب الذي يضيف إلى رصيد روحه أرصدّة غير فانية تظل حيّة، وإن سببت له العذاب، فالتوجّع والآهات التي تنطلق منه تطهر روحه)[٢].

وتوضح قصيدته (مناجاة حبيب) هذا المفهوم ألذي أشرنا إليه فهو يقول :

---

(١) جماعة الديوان / ١٢٧ ـ ١٢٨.

(٢) نفسه / ١٣٦.

وإذا وضعتك في الجفون صيانة • أذرت عليك لدى البكاء حبيبا
وإذا رغبت لك الضلوع فإنني أخشى عليك لهيبها المشبوبا
وإذا وضعتك في الفؤاد فإنني أخشى عليك من الفؤاد وجيبا
يا ليت حظي منك أني نفحةً تُسعى اليك مع النسيم هبوبا

ولا شك أن في هذا الغزل رقة ما بعدها رقة ، وهي رقة فيها صفاءٌ ونعومة ، وتغوص إلى أعماق الشاعر ، فتُعبر عن لهيب عواطفه المشبوبة . تلك العواطف الرومانتيكية التي تصل إلى حد تعذيب النفس لأنها ترى في هذا العذاب تطهيراً .

وعلى الرغم من أن الشاعر قضى حياته دون أن يرتبط برباط الزوجيّة ، إلا أن فؤاده قد خفق بالحب واكتوى بناره ، شأنه فيه شأن زميله العقاد ، ونظرة إلى مجموعاته السبع ، والأولى منها على الخصوص تستطيع أن تدلنا على ما كان يكابده في حبه . ورُبما استطاعت عناوين قصائده في الحب أن تدلنا على هذا التيار في شعره . فله مثلاً قصائد (مناجاة الحبيب) و(الحب والليل) و(مغالبة الهوى) و(مطال الهوى) و(الشاعر وحبيبته) و(أماني الحب) و(زورة الحبيب) و(الحب والرقة) و(عقيدة الحب) و(حالات الحب) و(رثاء الحب) و(لجاجة الحب) و(خطرات الحب) و(اليأس من الحب) و(الحب الأعمى) و(الهوى) و(الحب الهالك) و(الحب يدعم بالحب) و(إسعاد الهوى) .

فإذا علمنا أن هذا العدد من القصائد قد ورد في ديوان واحد من دواوينه السبعة أدركنا مدى غلبة التيار العاطفي في شعره ، مِمّا يوضّح عنف هذا التيار الذي يسير في رافد واحد مع التيار الرومانتيكي .

وكما يرتبط الحب في شعر شكري بالطبيعة ، فإنه يرتبط بالعديد من مظاهرها كالنجوم والليالي والهلال والبدر والورود والبحار . وكذلك ترتبط به الألوان كلها ففي البيتين الآتيين يرتبط الحب بالهلال والنجوم والبدر والزهور :

يحدثني عنك الهلال إذا بدا وتخبرني عنك النجوم الزواهر

وإني أحب البدر من أجل حبكم   وتسعدني حتى أراك الأزاهر

وكذلك الليل، بقوله:

وأهتف طوال الليل باسمك جاهداً   وهاجس هذا الذكر داء مخامر

والماء والزهر والجنة:

ويا جنة الحسن الذي أنا آمل   غديرك ملآن وزهر ناضر

وكذلك أرتبط في مجال معاناة الحب، بأمواج البحر وظلام الليل وأعاصير الرياح:

حياتي إذا ما غبت عني زواخر   تموج وأظلام الدجى والأعاصر
فأي بقاءً من بعد بعدك نافعٌ   وأي رجاءً من بعد بعدك باهرٌ

وكما أرتبط الحب لديه بمظاهر الطبيعة، فقد أرتبط بالموت لأنه يرى أن الموت حقيقة واقعة، وهذا يتصل بتياره التفاؤلي الفلسفي الذي درسناه. وهو ما يؤكد أن التيارين التأملي الفلسفي، والعاطفي، لا يسيران بخط متوازٍ وإنما يلتقيان على صعيد التجربة الحياتية للشاعر. لأنه يستمدّها من حياته الخاصة بعيداً عمّا يُحيط به، فهو شاعر ذاتي كامل الذاتية.

وصور حبه التي ترتبط بالموت، رهيبة قاسية، تعكس معاناته الشديدة في تجاربه العاثرة. لذلك أرتبط الحبيب لديه أحياناً بالموت والدود والقبح والريح النتنة ويقول:

سينفذ فيك الموت أمراً مقدرا   وتلقي الذي قد كنت ما قد تحاذر
ويأكل منك الدود ما شاء حقبة   ووجهك مقبوح وعظمك ناخر

وهذا الطريق الذي سلكه في حبه، هو الطريق نفسه الذي سلكه بعض الشعراء

الرومانتيكيين الذين تلذذوا بالألم واستأنسوا بعذابه .

وأكبر الظن أن عبد الرحمن شكري ما كان ليقبل الحب الذي يأتيه يسيراً طيّعاً من غير مكابدة أو عناء ، ولو أنه أتاه على هذه الصورة لردّه ، لأن قلقه الفكري والاجتماعي الذي أسلمه إلى التأمل الفلسفي الذي عذبه وأرهقه ، هو الذي أسلمه إلى هذا النوع من الحب الذي يعذب صاحبه ويضنيه . والواقع أن هذا العذاب الذي يفهمه الناس العاديون ، ربما يكون مطلباً أثيراً لدى الرومانتيكيين الذين فلسفوه وفقاً لمواقفهم الفكرية الخاصة . ومنها انطلقوا في التعبير عن نظرتهم إلى الحياة والكون والطبيعة والإنسان ، وما يتصل به من حب وبغض وسعادة وشقاء .

ووفق هذا المنظور ، ظل شكري ورفاقه ، يحملون هذه الدعوة ، ويبشرون بها في شعرهم . وجرى في ذلك شعراء أبولو من بعدهم .

ومهما يكن من أمر هذه المواقف التي تنطلق من فلسفة الشعراء الذاتيين العاطفيين فإن شكري كان من أشد شعراء الديوان تحقيقاً لهذا التيار الذاتي المُدمر . لأن نتائجه قد انسحبت على ذات الشاعر ، فأحالتها إلى كيان متشائم ، لا يعرف سبيلاً إلى التفاؤل ، إلاّ في أقل الحدود وأندر المواقف .

۞ ۞ ۞

مستوى شعره الفني :

نادى شعراء الديون ومنهم عبد الرحمن شكري ، بالتجديد في الشعر العربي ، شكلاً ومضموناً . ويقف شاعرنا في المقدمة بين شعراء جيله ، من الذين طبقوا في شعرهم ما دعوا اليه في نقدهم .

فلشكري طريقته الخاصة في النظم والتعبير ، إذ يتمَيز أسلوبه بالمتانة والرصانة والفخامة مِمّا يؤكد ثقافته اللغوية .

وعلى الرغم من هذا فإنه لم يكن للشاعر ذلك الاحساس المرهف بموسيقى الكلمات وظلالها النفسيّة . لأن تعامله مع اللغة كان معجمياً ، لذلك كان الكثير من الألفاظ

التي يستخدمها قاموسياً بعيداً عن الإيحاء الفني ، في حين استطاع بعض الشعراء الرومانتيكيين كعلي محمود طه ومحمود حسن إسماعيل وغيرهما أن يحققوا بألفاظهم أجواءً شعرية أخاذة ولم يستطع شكري ذلك .

وقد أحصى له الدكتور أنس داود ، العديد من الصيّغ المهجورة ، والمترادفات الميتة والكلمات العادية البعيدة عن الإيحاء[1] . ومع هذا فيحمد لشاعرنا أنه من أوائل شعرائنا المعاصرين الذين تنبهوا إلى وظيفة التشبيه ، أسوةً بزميله عباس محمود العقاد الذي يقول بهذا الصدد (إنما أبتدع التشبيه لنقل الشعور من نفس إلى نفس) أما شكري فيراه (يشمل روح القصيدة وموضوعها وخواطرها، ولا يُراد التشبيه لذاته ، وإنما يطلب لعلاقة الشيء الموصوف بالنفس البشرية وعقل الإنسان)[2] وقد حقق الشاعر في بعض تشبيهاته نوعاً من الرمز المعبر الشفاف كقوله :

ربّ لحنٍ كأنه المنظر الغض ... يبث الآمال والأوطارا

وهذا تحقيق لنظرية الحواس التي نادى بها الرمزيون ، فقد استعار في مجال المنظور صورة عبرَت عن وقع اللحن الصوتي أجمل تعبير وأدقه .

كما عبَر عن الهجر بتشبيه غريب نادر بقوله :

ذكرت به ليلاً كأن نجومه ... ثقوب نرى منها الصباح المسترا

بينما نطالع في ديوانه صوراً وتشبيهات (لا يطمئن اليها الذوق ولا يرتضيها الاحساس الصادق)[3] .

وهذا يؤكد أن شعر شكري من الناحية الفنية قد سلك طريقين مختلفين ، أحدهما

---

(١) أنظر كتابه : عبد الرحمن شكري / ٣٧ و ٣٨.

(٢) أنظر : مقمة ديوانه الخامس .

(٣) الشعر المصري بعدّ شوقي / ٨٤

يرتفع بصاحبه إلى مصاف الشعراء الروّاد المجْددين ، والآخر ، يهبط إلى ما يُسيء إليه رائداً من رواد الحركة الشعرية الجديدة .

أما في مجال الأوزان والقوافي ، فقد حقق شاعرنا تنويعاً ملحوظاً ، ربما كان من أثر قراءاته للشعر الانكليزي حيناً ، أو تأثره بالموّشحات العربية حيناً آخر . ويبدو هذا في قصائده التي نظمها على طريقة القوافي المتقابلة ، أو ما نظمه بطريقة الشعر المرسَل أو شعر المقطوعات أو المزدوج والمُخمس .

ورُبما مهد بعض هذا لحركة الشعر الحر .

ولعلّ أحسن ما حققه في بناء القصيدة ، اعتماده أساساً على الفن القصصي ، متأثراً بثقافته الواسعة للشعر الانكليزي على الخصوص .

ولقد عدَه بعض الباحثين (إماماً في هذا الفن ومُجدداً فيه ومعتمداً على تطوير المضمون والصياغة التي تحررت من القافية الواحدة ، وأخذت تستقر عنده في الشعر القصصي) وللشاعر في ميدان القصة الشعرية (قصة كسرى والأسيرة) وقصة (نابليون والساحر المصري) وقصة (الملك الثائر) وقصة (النعمان ويوم بؤسه) وقصة (الشاعر وصورة الجمال) وقصة (الحاجة مكتومة) .

وهذه القصص ، كانت تجسد مشاعره الذاتية ، ومواقفه الفكرية ، وتعكس ثقافته التاريخية ، وقدرته على البناء المبتكر .

۞ ۞ ۞

(مراجع الفصل الثالث)

أبن الرومي ـ حياته من شعره / عباس محمود العقاد . مصر ١٩٥٧ .
الأدب العربي المعاصر في مصر / شوقي ضيف مصر ١٩٧٤ .
الديوان في الأدب والنقد / عباس محمود العقاد ابراهيم المازني مصر ١٩٢١ .
الرومانتيكية / محمد غنيمي هلال القاهرة ١٩٥٥ .
الشعر بين الجمود والتطور / العوضي الوكيل مصر ١٩٦٤ .
الشعر المصري بعدّ شوقي / محمد مندور مصر ١٩٥٥ .
تطور الشعر المصري الحديث في مصر / ماهر حسن فهمي القاهرة ١٩٥٨ .
جماعة الديوان / يسرى محمد سلامة القاهرة ١٩٧٧.
ديوان عبد الرحمن شكري القاهرة ١٩٦٠ .
شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي / العقاد مصر ١٩٣٧ .
عبد الرحمن شكري / أنس داود القاهرة ١٩٧٠ .

(الفصل الرابع)
جماعة أپولو

ظروف النشأة :

لم تنته الخصومة التي بدأت بين جماعة الديوان ، وجماعة الأحياء ، بحسم الموقف الأدبي لصالح أحد التيارين المتخاصمين . فقد بقي شعراء الأحياء يحتفظون بمكانتهم الأدبية ، وظل جمهور الشعب يتغنى بشعر زعيمه شوقي ، على الرغم من محاولات جماعة الديوان التي استهدفت تقويض مجده الأدبي .

أما شعراء الديوان ، الذين أفلحوا في تقديم تنظير نقدي جديد ، يستوحي النقد الأوربي ، والانكليزي منه بخاصة ، الكثير من مبادئه وأصوله ، فقد ملأوا سماء الأدب بآرائهم النقدية ، وقصائدهم التي أفلحت هي الأخرى ، في أن تفك نفسها من قيود القصيدة المألوفة شكلاً ومضموناً . وفي هذه الأجواء التي تصارع فيها التياران المختلفان ، كان هناك مجموعة من الشعراء ، وقد استهوتها دعوة الديوان ، بما نادت به من آراء نقدية جديدة ، وما طلعت به على الناس من قصائد ذاتية تنحو منحى عاطفياً جديداً أو تسلك في أسلوبها مسلكاً يخالف ما جرت عليه قصائد الشعر العربي حتى ذلكم العهد .

وقد التف أولئك الشعراء حول أحمد زكي أبو شادي ، الذي كان قد عاد من انكلترا ، وتأثر بالشعر الرومانسي ، ونزعاته العاطفية الذاتية والإنسانية .

وكانت ظروف مصر السياسية والفكرية والاجتماعية والاقتصادية ، تذكي في نفوس هؤلاء الشعراء نار مشاعرهم الدافقة وأحاسيسهم الملتهبة ، وتدفع بهم إلى تيار

رومانسي ذاتي ، يفوق ما أنتهى أليه شعراء الديوان الذين عصفت بوحدتهم العواصف بعدَ عزلة شكري ، واتجاه المازني إلى الصحافة .

والواقع أن مصر ، مرّت في العقد الثالث الذي نشأت في ظله جماعة أبولو ، بمحنة قاسية لم يسبق لها مثيل ، فقد أحكم الانكليز قبضتهم على البلاد ، ووقف السراي من أبناء الشعب موقف المُتسلط المُتجبر ، يصد عن الانكليز ، كل ما يُسيء اليهم ، ويعكر صفو وجودهم .

ونتيجة لذلك . تعطل الدستور ، وتوقفت الانتخابات ، وأشتد الصراع بين الأحزاب ، وأضطهد رجالات الوطنية في ظل وزارة محمد محمود على الخصوص ، وأُغلقت الصحف والمجلات . وحين خلف إسماعيل صدقي سلفه محمد محمود ، أستمر عِداؤه للشعب ، وولاؤه للقصر . وهكذا ظلت الحياة في مصر ـ تغلي بكل ما فيها ، ولكنها من ناحية أُخرى كانت بيئة خصبة تحتضن اليائسين وتستنفر مشاعرهم الآسية وعواطفهم الحارة ، وقلوبهم الملكومة ، وتنتهي في قصائدهم تعبيراً عن الشعور باليأس والإحساس بالضياع ، والتطلع إلى عالم تسمو به القيم وتسود فيه الفضائل . وربما أُصيبوا بوضع أشبه بظاهرة (مرض العصر) التي سبقت الإشارة لها والواقع أن قصائد شكري والعقاد والمازني التي تلون قسم كبير منها بهذا التيار العاطفي الذاتي التأملي ، كان لها أكبر الأثر في أتجاه شعراء جماعة أبولو .

وكان كتاب الديوان الذي طبع عام ١٩٢١، وكتاب الغربال الذي تلاه بعد ذلك بسنتين وقصائد شعراء الديوان وشعراء المهجر ، بمثابة الحافز الذي دغدغ أحلامهم الكبيرة في الشعر ونهجه ، ولم تكن الطريق أمامهم صعبة ومُلتوية ، كما كانت أمام جماعة الديوان ، فقد كانت مُمهدة في ما أشرنا إليه من شعر ونقد . فاندفع شعراء أبولو ، يضربون على الوتر نفسه ، ويُعمقون ما بدأ به شعراء الديوان وشعراء المهجر ، ويوسعون أبعاده ، حتى انتهوا إلى تيار رومانسي واضح .

من هنا يبدو أن الطريق أمام تشكيل جماعة أدبية يقودها أبو شادي وصحبه ، لم يكن صعباً ، لأن جماعة الديوان وشعراء المهجر قد مهدوا لهؤلاء طريق مجدهم الأدبي

وسبيل منهجهم النقدي.

وقد رافق هذه الدعوة الشعرية النقدية تحرر اجتماعي وعقلي، يتمثل في الدعوة إلى تحرير المرأة، وفتح كل السبل التي تتيح لها الإسهام في الحياة الأدبية والاجتماعية والعقلية وكان لإسهام العائدين من أوربا، قد حرر العقول مِمّا ألتصق بها من أدران التخلف. ونظر هؤلاء إلى الحياة بمجملها نظرة جديّة فاحصة تمتلك العمق وتتحرى الدقة، وتحاول أن تفيد مِمّا تعلمته في مذاهب الأدب ومناهج النقد ومسارات الشعر. وقد هيأ هذا كله إلى الدعوة إلى تحرير الأدب والشعر، والنظر إلى وظائفه ووسائله نظرة جديدة.

وكان أبو شادي مهيأً لهذا الدور. ومن هنا حمل لواءه، وتحمل أعباء مسؤولياته، وكان إلى جواره مجموعة من الشعراء الشباب، يؤمنون بما يؤمن، ويتطلعون مثله إلى عالم يتحرر فيه الإنسان من قيوده وتتحقق له آماله وتطلعاته. وكانوا جميعاً قد أخفقوا في تحقيق هذا الذي يسعون إليه، لذلك راح بعضهم إلى الطبيعة، يتخفف في ظلالها الوارفة وآفاقها الرحبة، ما تنوء به الحياة والنفس. وسعى البعض الآخر إلى المرأة ينشد في عطفها السلوان، ويطفئ في حبها ظمأ القلب الذي أكتوى بنار الحب.

وآخرون لم يجدوا في هذا وذاك ما كانوا يظنونه تعويضاً لمآسيهم وأحلامهم الضائعة، وحبهم العاثر، فراحوا يضربون في متاهات الفلسفة والتأمل.

وعبثاً حاولوا في تأملاتهم الفكرية ومواقفهم الفلسفية تحقيق ما تصبو إليه نفوسهم وما تسعى إليه طموحاتهم.

لذلك كان الوتر الذي ضربوا عليه في معظم ما أنتجوا من شعر، هو الوتر الذي ضرب عليه الرومانسيون الأوربيون، وهو أعمق مِمّا حققه جماعة الديوان. وهكذا تألفت جماعة أبولو في عام ١٩٣٢، وصدر لها في السنة نفسها مجلتها التي سُميت بالاسم نفسه.

طبيعة الجماعة وآفاقها الأدبية:

قررنا أن جماعة الديوان التي قادت حركة التجديد في مطلع هذا القرن. وأن

جماعة أبولو قد سلكت الدرب نفسه بل راحت تمضي فيه توسيعاً وتعميقاً . وانظم تحت لوائها مجموعة كثيرة من الشعراء الذين أسهموا في إرساء هذا التيار ، في طليعتهم ابراهيم ناجي وعلي محمود طه ومحمود حسن إسماعيل وعبد اللطيف النشار ومحمد عبد المعطي الهمشري ومختار الوكيل وصالح جودة وعبد الحميد الديب ومحمد عبد الغني حسن . وانضم اليها فيما بعد العديد من شعراء الأقطار العربية كان في مقدمتهم أبو القاسم الشابي .

ورُبما كان لهذه الكثرة الكاثرة من الشعراء ، دورٌ في إضعاف وحدتهم أو تماسكهم ، وفي فقدان التخطيط الذي توفر لدى جماعة الديوان ، ولم يتوفر لديهم .

لقد قامت جماعة الديوان على ثلاثة شعراء ، توحدت أفكارهم واتفقت ميولهم وثقافتهم ، والتفت طموحاتهم وتشابهت اتجاهاتهم في الشعر وفي النقد .

وكان لكتاب (الديوان) ألذي أصدره العقاد والمازني أثر في تحديد منهجهم وتوحيد مواقفهم . ومن هنا فقد جمعتهم وحدة الفكر والمنهج والثقافة . في حين ضعفت هذه الوحدة لدى جماعة أبولو لاختلاف الأمزجة وتباين الثقافة وكثرة عدد الذين انضووا تحت لواء الجماعة .

وعلى الرغم مِمّا أعلنه زعيم الجماعة ـ أبو شادي ـ بشأن أهدافها ، فإنه هو نفسه لم يكن له مذهب محدد ، أو أتجاه ثابت مُعين ، فقد جمع بين الشعر القصصي والدرامي والعاطفي والوصفي والفلسفي والتأملي ، ولم يقف نشاطه الأدبي عند حدّ الشعر ، بل تجاوزه إلى النثر والنقد والعلوم الطبيعية والبيولوجية ، ووقف كثيراً من جهده على إنشاء الجمعيات العلمية ورعايتها . وأولى عنايته بالترجمة الشعرية وغير الشعرية وهذا التنوع في جهوده الأدبية ونشاطاته الفكرية والعلمية ، قد أثر في طبيعة الجماعة لأن أبا شادي ، هو الزعيم الحقيقي لها .

وربما لم يختلف مؤرخو الأدب الحديث ونقاده في الحكم على طبيعة جماعة أبولو ، اختلافاً جوهرياً ، وهو أنها جماعة أدبية تُعنى بالأدب وترعى الأدباء ، لكنها على الرغم من هذا فإنها (لا تقوم على أُسس جامعة مانعة ، ولا تدعو إلى مذهب بعينه ،

وأكبر دليل على ذلك ، هو أنتاج رائدها الضخم أحمد زكي أبو شادي الذي كتب أوبوريتات ومسرحيات شعرية ، كما كتب الأغاني والقصائد ، بل والقصص الشعرية . **وهو في شعره يمتد من اليمين إلى اليسار ومن أعلى إلى أسفل ومن الوعظ والإرشاد إلى الفن للفن)**[1] . ولا يختلف رأي شوقي ضيف في حكمه على أبي شادي ، عن رأي مندور هذا ، بل هو يؤكده ويدحض رأي الذين يجعلون لهذه الحركة الأدبية مذهباً معيناً ، يمتلك الدقة والتخطيط والمنهج ، كما الحال عندَ جماعة الديوان .

يقول شوقي ضيف في حكمه على رائد الجماعة ـ أحمد زكي أبو شادي ـ والذي **تأثر بنماذج الرومانتيكيين والرمزيين (وقد أحدثت هذه النماذج المختلفة ، وما رافقها من الاطلاع الواسع على الآداب الغربية ، ضرباً من الاختلاط في نفوس نفر من شعرائنا ، فإذا هو تتوزعهاالاتجاهات والنزعات المختلفة ، وإذا شعره نماذج لا حصر لها .**

وخير من يُمثل ذلك ـ أحمد زكي أبو شادي ـ رائد جماعة أبولو ـ الذي يشبه شعره بدواوينه الكثيرة ، دائرة معارف شعرية ، فبينما يسبح في الطبيعة والسماء ، إذابه ينزل إلى الأسواق والموالد ، وبينما يعتلي جبال الأولمب ، ويستوحي الميثولوجيا والأساطير الإغريقية ، إذا به يستوحي المركبات وطرق المواصلات الحديثة ، وبينما يتحدث في تاريخنا وآثارنا القديمة ، إذا به يتحدث عن الباعة في الأسواق ، وبينما يتجه أتجاهاً وطنياً أو قومياً ، إذ هو يتجه أتجاهاً فردياً أو عالمياً ، وبينما يتكلّم في الإنسانيات والمثاليات إذا هو يهبط إلى سفح الحياة ، فهو لا يستقر في موضوع ولا في أتجاه ، بل يجري في كل الانحاء ، حتى في لغته ، فبينما يحافظ على الاطار التقليدي في بعض قصائده ، إذا هو يتخلى عنه في قصائد أُخرى ، مستخدماً أسلوباً ضعيفاً يحشوه بكلمات عامية . ومن هنا كانت شخصيته في شعره مشتتة لا ضابط لها ولا نظام ، مع أنه كان مثقفاً ثقافة واسعة بالآداب الغربية ولكنه لم يستطع أن ينضوي تحت لواء مذهب من مذاهبها ، رغم نزعته

---

(١) الشعر المصري بعد شوقي / ٩٣.

الرومانسية)[١] .

إن هذه الاحكام لا تبتعد بالجماعة عن الرافد المذهبي الذي جرت فيه وصبّت مياهها في تياره ، وأعني بذلك ، التيار الرومانسي الذي قام عليه شعرها ، وصدر عنه نقدها، ودار حوله معظم ما أنتجه من قصص وشعر مترجم وغير مترجم .

بل يمكن القول ، أن جماعة أبولو كانت أقرب الجماعات الأدبية السابقة لها واللاحقة ، إلى هذا التيار الرومانسي الوجداني الحالم . ولم يكن مبعث هذا كما يقول شوقي ضيف : (اطلاعهم فقط على نماذج الجيل الجديد ، وشعراء المهاجر الأمريكي الشمالي وشعراء لبنان ، بل كان مبعثها الحقيقي ، إن مصر كانت تجتاز في تلك الفترة التي ظهرت فيها جماعة أبولو ، حلقة سوداء من حلقاتها التاريخية في العصر الحديث ، وهي حلقة فقد فيها الشعراء حرياتهم .... فكان طبيعياً أن ينطوي الشعراء على أنفسهم ، وأن يجتروا الألم والحزن ، ويعكسوهما على ما حولهم من الطبيعة ، فإذا هم رومانسيون في جمهورهم ، وهي رومانسية تتضح أصداؤها في أشعارهم)[٢] .

وتكفي نظرة واحدة إلى عناوين دواوينهم وأسماء قصائدهم ، وإلى طبيعة شعرهم في الحب والتأمل والطبيعة ، لتؤكد نزوعهم إلى هذا التيار الرومانسي العاطفي ، فلأبي شادي ديوان (الشعلة) و(فوق العباب) ولإبراهيم ناجي (من وراء الغمام) ولعلي محمود طه (الملاح التائه) ولحسن الصيرفي (الألحان الضائعة) ولمحمود أبي الوفا (الأنفاس المحترقة) .

أمّا النغم الحزين ، والنظرة القاتمة ، والهروب من الواقع ، واللجوء إلى الطبيعة ، والتأمل في الحياة والكون ، والبكاء على حُب ضائع ، فهي موضوعات حام حولها شعراء الجماعة ، وجعلوا من خيوطها مادة لشعرهم ، ومن صورها تجسيداً لذواتهم ، وتطلعاً إلى طموحاتهم التي تحولت إلى سراب .

---

(١) الأدب العربي المعاصر في مصر / ٧٢ ـ ٧٣.

(٢) نفسه / ٧٣.

وعلى الرغم من أن هذا النهج الذي سلكه الشعراء في قصائدهم الذاتية والعاطفية ، والذي يظهر بوضوح هروبهم من الواقع إلا أنه في الوقت ذاته كان يشكل ثورة على نظام القصيدة في مضمونها ، على الخصوص ، وفي شكلها أيضاً . ذلك أن الرومانسية بحد ذاتها ليست تراجعاً أمام أحداث الحياة حسب ، بل هي أيضاً ثورة عليها وعلى الأدب والشعر بخاصة . ولقد كان في المضمون الذاتي العاطفي ، والتأملي الفلسفي ، الذي يُصدّر أفكار قصائدهم وينبوع عن هذه الثورة ، لأن شعرهم أبتعد كلياً عن الموضوعات التقليدية والمعاني الكلاسية والسطحية ، والأفكار الاعتيادية ، التي ورثها شعراء الأحياء عن أسلافهم ، وربُما ألبسوها ثوب الحياة الجديد ، ولكنها مع ذلك لم تصبح مبتكرة ، ولم تلحق بركب الحياة الجديدة كما ينبغي لها أن تكون . كما أنها لم تحاول أن تفيد من المذاهب الأدبية الأوربية التي غزت العالم بأسره منذ نهاية القرن التاسع عشر . إنما الذي أستطاع ذلك جماعة الديوان بما مهدوا من مفاهيم نقدية ومعالجات شعرية ، والتي بلغ أوجهاً في محاولات جماعة أبولو الذين أفادوا مِمّا طلع به الرومانتيكيون والرمزيون على العالم . ولقد تحقق الكثير من هذا فيما صدر لهم من شعر وقصص ومسرحيات ونقد .

وإذا كان هناك تيار يتضح فيه إنتاجهم الشعري ، فإن التيار الوجداني الذاتي ، هو الذي يتصدر هذا الإنتاج ، وهو تيار حالم ، يجسد ما في نفوسهم من ثورة وتحرر . والواقع أن سيادة هذا التيار لشعرهم ، لم يكن يعني (أنهم انفصلوا تماماً عن مجتمعهم ومشاكله ، بل ظلوا رغم هذه الظروف يحملون في أغوار نفوسهم . الحنين إلى التحرر والعدل والحياة الديمقراطية السليمة . وكانت تظهر هذه المعاني في بعض قصائدهم وإن كان التيار الغالب على شعرهم ظل تياراً وجدانياً ذاتياً حزيناً موحشاً ، يشعر بالأسى وغروب الآمال وانهيار الأحلام ، والقلق الموجع والخوف من المصير المجهول والغيب والهزيمة والضياع)[1] .

إن الطبيعة التي نشأت في ظلها جماعة أبولو والتي اختلفت عن الطبيعة التي نشأت

---

(١) جماعة أبولو / ٢٩٧.

فيها جماعة الديوان بعض الشيء ، هي التي وسعّت من حدود آفاقها الإنسانية ، وابتعدت بها عن الخصومات التي حدثت لجماعة الديوان .

ولقد أتضح هذا في ما أعلنته الجماعة من أهداف ، تسعى إلى خدمة أعضائها (مادياً وأدبياً ، وتتولى نشر إنتاجهم ، وتشيع روح العمل الجماعي بين الأدباء وتقضي على هذه الفردية والأنانية والتخريب)[١] .

وقد تجسَدت هذه الأهداف تجسداً عملياً ، إذ احتضنت الجماعة ، العشرات من شعراء الأقطار العربية ،على اختلاف مذاهبهم واتجاهاتهم . وتولت مجلتهم نشر إنتاجهم من شعر وقصص وترجمة ونقد ودراسات،مِمّا يدُل سعة أفق الجماعة وتجسيدها للمبادئ التي نادت بها.

والحق أن الظروف التي نشأت فيها هذه الجماعة كانت أفضل بكثير من الظروف التي نشأت فيها جماعة الديوان ، إذ لم تكن أمام هذه الأخيرة ، نماذج عربية تهتدي بها ، سوى ما كان من تأثر شعرائها بالنماذج الأوربية التي تأثرت بها .

أمّا جماعة أبولو فقد كان أمامها أكثر من نموذج ، فجماعة الديوان قد وضعت نماذج شعرية ، أحدثت دوياً شديداً في مجال الشعر ، وقدمت في ميدان النقد تنظيراً متكاملاً يتأثر النقد الأوربي ، ويجري في روافده ، وهو نقد فيه الكثير من الأصالة ، ويدل على وعي عميق للمفاهيم التي قدمها رواده .

كما أفاد شعراء أبولو من شعر المهجر ونقده ، ناهيك عن تأثرهم بالنماذج الرومانتيكية الأوربية . وكان أبو شادي قد قضى أكثر من عشر سنوات في انكلترا ، ولا شك أنه قد تأثر بشعراء الرومانتيكية الانكليزية .

وهكذا وجدت هذه الجماعة أمامها شيئاً كثيراً من الشعر ومن النقد تنتفع منه وتهتدي بنماذجه . ويمضي أبو شادي وصحبه ، ليعلنوا عن تأسيس جمعيتهم التي لخصوا أهدافها بما يلي : السمو بالشعر العربي ، والرقي بمستوى الشعراء أدبياً واجتماعياً ومادياً ،

---

(١) نفسه / ٣٠٠.

والدفاع عنهم ومناصرة النهضات الفنية في عالم الشعر .

وقد أفسحت الجماعة لكل شعراء العربية وأدباءها بالانتماء اليها ، دون أن تضع شروطاً لانتمائهم ، وهذا هو الذي دعا أكثر النقاد إلى اتهامهم بفقدان التخطيط .

وعلى الرغم من أن إنتاج شعراء الجماعة قد توزع بين الرومانتيكية والرمزية والواقعية ، إلاّ أن المذهب السائد لها هو المذهب الرومانتيكي ، الذي تتضح منه نزعتا الذاتية والعاطفية ، ويطفى على موضوعاته موضوع الحب الذي ينحو منحى الحب الرومانتيكي الأوربي .

ولقد غلبت الانكليزية على ثقافة أعضائها . شأنها في ذلك شأن جماعة الديوان . ولقد أشار إلى ذلك الشاعر ابراهيم ناجي حين قال (ومن البديهي أن المدرسة الحديثة التي يرفع علمها أبو شادي في مصر ويتزعمها بحق متأثرة بالثقافة الانكليزية)[1] ومِمّا يؤكد هذا أن زعماء أبولو المؤسسين لها ، كانوا ذوي ثقافة انكليزية عالية كأبي شادي وابراهيم ناجي ، فقد أكمل كل منهما دراسته في انكلترا ، ووقف على تياراتها الأدبية ومذاهبها الشعرية . وذلك يظهر بوضوح في ما نظمه شعراؤها من قصائد وكتبوا من نقد . وفي ما سعوا اليه في تحقيق العديد من الظواهر الشعرية والنقدية التي نادى بها أصحاب المذهب الرومانتيكي الأوربي .

ومن ذلك دعوتهم إلى الوحدة العضوية والطلاقة الفنية ، ومطالبة الشاعر بالأبداع والابتكار والبعد عن النماذج القديمة ، التي استنفدت غرضها ، والوفاء للعصر بما يحقق استقلال الشخصية الأدبية .

ولقد حقق شعراء أبولو الكثير مِمّا نادوا به ، فإذا هم يعبرون عن ذواتهم ، ويصورون قلقهم وهمومهم ـ ويجسدون طموحاتهم وآمالهم ، ويذرفون الدموع السخينة تعبيراً عن إخفاقهم في تجاربهم العاطفية . ويكثر في شعرهم ندب حظوظهم في حياتهم الاجتماعية . ولقد تحقق كل هذه المواقف ، بسبب نظرتهم إلى الحياة ، وفلسفتهم السلبيّة

(١) جماعة أبولو / ٣١٤.

المتشائمة التي انطلقت منها أفكارهم ، تماماً كما حدث لشعراء الديوان من قبلهم .

(وانطلقت مضامينهم الشعرية ، واتسعت للشعر الوجداني وشعر الطبيعة والشعر الصوفي والشعر الفلسفي ، كما أمتلأ شعرهم بالرموز الموحية والأخيلة البعيدة الخلاقة)(١) .

ولم يقف تحررهم هذا عند مستوى فكر القصيدة . بل أمتد إلى شكلها ، فإذا هم يُنوعون قوافي قصائدهم ويحورها ، بل يتحررون منها تحرراً كاملاً أحياناً . ويتسع تحررهم في شكل القصيدة وأسلوبها ، ليتصل بالقصص الشعري ، ويزيد الشاعر في ممارستهم كتابة القصة الشعرية . ولقد أكد العديد من الباحثين على أن زعيمهم أبا شادي كان واحداً من رواد الشعر الحر الذين مهدوا له قبل أن يصير ظاهرة بارزة لدى نازك الملائكة وبدر شاكر السياب . وهذه الآفاق الرحبة الواسعة قد دفعت أحد رواد الحركة وهو مصطفى السحرتي إلى أن يفصح عن بعض آفاقها في التجديد ، فذكر ما طرقه شعراؤها في موضوعاتهم وأساليبهم في الشعر القصصي وشعر الخواطر وشعر النور وشعر العلم وشعر التصوف . وأشار إلى تجديدهم في شعر الطبيعة الذي يتناول مظاهر المرائي ويفسر روح الأشياء(٢) .

❁ ❁ ❁

وإذا كان الدارسون يعدون كتاب (الديوان) للعقاد والمازني دستوراً للجماعة ، فقد كانت مجلة أبولو التي تأسست عام ١٩٣٢ تمثل دستور هذه الجماعة التي احتضنت نشاط شعرائها وأُدباءها ونُقادها ، ولم تقف عناية المجلة عند نشر القصائد والمقالات والأبحاث، بل اتسعت لتشمل كل نشاط أدبي وفكري .

فقد عُنيت بترجمة الشعر الأوربي ، من ذلك ترجمة (أحمد زكي أبو شادي) لعمريات (فيتز جيرالد)، وترجمة مختار الوكيل (إلى قبرة) للشاعر الانكليزي (شيلي) وترجمة إسماعيل سري (لمشرقيات فكتور هوجو)، وقصيدة (درع قلب) لشكسبير .

---

(١) المرجع السابق / ٣١٩.

(٢) ينظر المرجع نفسه / ٣١٩ ـ ٣٢٠.

وترجمة حسين محمود (الشريد) للشاعر الانكليزي (وليم كوبر) وقصيدة (مرثية في ساحة كنيسة انكليزية) لتوماس كراي ، وترجمة ابراهيم ناجي لقصيدة (إلى الريح الغربية) لشيلي وهذا غيض من فيض مِمّا ترجمه شعراء جماعة أبولو .

كما عُنيت المجلة ، بنشر القصص الشعرية والمطولات الفلسفية من أمثال قصيدة **(ميلاد شاعر) لعلي محمود طه ، و (شاطئ الأعراف) لمحمد عبد المعطي الهمشري و** (قصة البخت النائم) لعثمان حلمي .

ونشرت المجلة ضرباً جديداً من الشعر ، لم يألفه شعرنا العربي من قبل ، وهو (شعر التصوير) وهو نوع من القصائد التي تصف اللوحات الفنية ، وتجسد ما فيها من معانٍ وأفكار . وقد نشرت من هذا الضرب قصيدة (الماء في الصحراء) وقصيدة (في المعبد) **وقصيدة (في الواحة) و(قصيدة نفرتيتي والمثال) لأبي شادي ، وقصيدة (الصائدة)** لإسماعيل سري . وراح بعض شعراء أبولو ومنهم أبو شادي (يستلهم الميثولوجيا ، كثيراً من قصائده من أمثال (زيوس ويوروبا) و(أفروديت) و(أدونيس) و(أرفرس) و(يوروديسس) و(هرقل وديانيه) و(أدزيريس) وغيرها من القصائد التي ملأت الشعر العربي المعاصر بالأشباح والأساطير والأسماء الأعجمية)[١] .

ولم تقف عنايتهم عند حد ترجمة الشعر الأوربي ، بل ترجموا الدراسات أيضاً وكتبوا عن المذاهب الأدبية الأوربية كالرومانسية والرمزية .

وتبنت المجلة نشاط المرأة الأدبية والشاعرة من أمثال جميلة العلايلي وزينب سليم وسهير القلماوي ورباب الكاظمي وسنيّة العقاد . وبذلك يكون للمجلة دور الريادة في مد الجسور بين الشرق والغرب وفي احتضان الجديد في الشعر والأدب والفكر .

اتجاهاتها الشعرية :

عُني شعراء أبولو عناية فائقة بمضمون القصيدة ، وتجلت هذه العناية في مجموعة

---

(١) المرجع السابق / ٣٥٧.

من الاتجاهات التي تهدف إلى العناية بالإنسان ، وتصوير عواطفه وتجسيد مشاعره ، واحترام حريته ، كما تسعى إلى تحقيق نزوعه إلى التأمل ، وتفسير لجوئه إلى الطبيعة وإلى تأكيد نزعته الإنسانية .

وقد حققت هذه المضامين طموحات هؤلاء الشعراء في تطوير فكر القصيدة العربية، والسعي إلى هجر الموضوعات القديمة التي اقتصرت على المعاني المتداولة .

ويستطيع الدارس لشعر هؤلاء أن يضع يده على مجموعة من الاتجاهات الشعرية وأهمها :

الاتجاه العاطفي والاتجاه التأملي والاتجاه الوصفي .

الاتجاه العاطفي :

وتهدف قصائده إلى التعبير عن ذات الشاعر وتجسيد عواطفه في الحب ، وشعوره بالضياع ، والسعي وراء الأحلام والبكاء على ما ضاع منها وتعثّر .

وحديث الشاعر عن نفسه ، والاستسلام لأحلامه الضائعة وطموحاته البعيدة ، أسلمته إلى الحزن واليأس والتشاؤم ،وانتهت به إلى القنوط والانطواء والهروب ووصف الهواجس النفسية.

وتقترب قصائد هذا الاتجاه من الاتجاه الرومانسي الحالم الذي شاع في أوربا إبان القرن التاسع عشر . ووصلت طلائعه إلى شعر جماعة الديوان . وبخاصة عبد الرحمن شكري الذي مهد لشعراء أبولو بهذا التيار الوجداني الفردي العاطفي (ويبدو أن المضمون الرومانسي أو الوجداني لشعرهم ، لم يستنفد ما في نفوسهم من حزن وألم وحنين وطموح مضطهد ، فلجأوا إلى التعبير الرمزي ليشغل لهم المناطق المظلمة في نفوسهم ، وهم يسبرون غورها ليوحوا إلى القارئ بما فيها من المعاني التي لا يمكن إدراكها إلا عن طريق الرمز والإيحاء)[١] .

---

(١) جماعة أبولو / ٢٩٣.

وعلى الرغم من أن شعراء أبولو لم يتمذهبوا بالرمزية على غرار هذا المذهب في أوربا إلا أن بعضهم قد التمس هذا الأسلوب حين وجد اللغة المباشرة والصورة الحسيّة عاجزة عن تجسيد مشاعره العميقة وعالمة في الأحلام والرؤى ، وما يحتدم في نفسه من عالم اللاشعور . وكان إعجابهم بما قرأوه للشعراء الرمزيين وفي مقدمتهم بودليروملارميه ، وإعجابهم أيضاً بمجموعة من شعراء المهجر الذين سبقوهم إلى هذا الاتجاه ، كل ذلك قد حدا بهم إلى أن يسلكوا طريقه سعياً إلى الكشف عن أعماق مشاعرهم وتجاربهم .

وهكذا راح أبو شادي وناجي والهمشري والشابي وحسن كامل الصيرفي ومحمود حسن إسماعيل وغيرهم يركبون صعاب هذا الأسلوب ليشكل في شعرهم ظاهرة من أشد ظواهره الفنية . ولعل قصيدة أبي شادي (بحر السماء) تستطيع أن تؤكد هذه الظاهرة . ويقول فيها :

هتفت بي الأضواء فاستيقظت ... من نومي على قلق من الأضواء
ونظرت في أفق السماء فلم أجد ... إلا حديث الموج والدأماء
السحب تجري في اصطخاب الموج ... لا ترضى بهذا لحظة لندائي
ناديتها ، فتلفتت ، لكنه ... كتلفت الاطياف للشعراء
لا تستقر هنيهة وتسير في ... لهف كوثب الموج فوق الماء
وكأنما الزمن العجيب يسوقها ... كالخيل في ركض وطول عناء
تخشى سياط الدهر يجري خلفها ... فالدهر قاسٍ دائماً ومرائي
وتغيب في بحر السماء كما مضى ... حلمي وأنفاسي ووحي رجائي

ولا خلاف في أن الشاعر في هذا النص ، قد قصد إلى تصوير حالته النفسية من خلال الرمز الذي أضفى رقةً وجمالاً وسحراً عليه ، خصوصاً في ما حققه الإيقاع اللفظي الذي صنعته مجموعة من العبارات الموحية المشعة ، من مثل (الأضواء) و(أفق السماء) و(حديث الموج) و(اصطخاب الموج) و(تلفت الأطياف) و(سياط الدهر). وغيرها من

العبارات والألفاظ التي تحتشد احتشاداً لطيفاً مقصوداً . وكذلك من ما حققته الأبيات من وحدة عضوية ترتبط بخيط فكري لا تكاد النفس تقع عليه في بيت أو بيتين ، وإنما تستشعره من صور القصيدة كلها .

وقد حقق هذا الابهام الرمزي جواً نفسياً قصد إليه الشاعر قصداً ليوحي به إلى القارئ بحالته النفسية المُحطمة ، وليشعرنا بكل ما يعانيه من تمزق .

والواقع أن الرومانسيين قد قصدوا بهذا الرمز ، إلى التعبير عن مكنونات نفوسهم التي اكتوت بنار الحب التي كانت لهم فيه تجارب عاثرة ، ومن هنا كانت عميقة الأثر في حياتهم بحيث أن اللغة المباشرة لم تعد قادرة على التعبير عن جراحات قلوبهم التي أدمّتها تجاربهم الفاشلة وحظوظهم العاثرة .

وعلى الرغم من أن كثيرين من شعراء أبولو قد استخدموا الرمز ، تعبيراً عن مواجدهم العاطفية ، إلا أن شاعرين أثنين منهم قد شكل لديها هذا الرمز ظاهرة وتياراً ملحوظاً ، أولهما ابراهيم ناجي وثانيهما محمد عبد المعطي الهمشري .

والذي يهمنا من هذا الرمز ، هو أنه قد مثل في القصيدة العربية الحديثة تياراً جديداً ، بما حققه من استخدامات جديدة في الألفاظ والعبارات والتراكيب والصور ، وبما طوره في علاقات الألفاظ في المجاز والاستعارة والكناية وغيرها من صور البلاغة ، فقد أفاد شعراء أبولو من نظرية تراسل الحواس التي شاعت لدى شعراء الرمز ، وهي النظرية التي تتبادل في ظلها الحواس ، كأن تتجاوب الألوان والعطور والأصوات .

إن الاستعمالات الجديدة التي حققها شعراء أبولو جراء استخدامهم أسلوب الرمز ، قد أغنى لغة الشعر وتصويره بما لم يستطيع أن يحققه حتى شعراء الديوان الذين مهدوا لهذا التيار ، وحققوا للقصيدة العربية الحديثة كثيراً من الثراء . وكان نتيجة هذا ، استخدام شعراء أبولو الكثير من التعبيرات الجديدة والتراكيب الغريبة ، من مثل :(حلم الخيال)(رياض من الخيال) (أشعة المساء)(ضفاف الخيال)(أشعة المساء)(دهاليز الظلال)(الأزهار تحلم في الليل)(معبد الخيال)(الأفق الوضيء)(معبد الأحزان)(غياهب الروح)(طلول الحياة)(عالم الشتاء)(المساء يسرق عطراً) (الدفء المنور) (طيوف الجمال)

(خيمة الفناء)[1] .

وقد اقتصر هذا الاتجاه العاطفي على تجسيد التجارب الذاتية الفردية ، وذلك لأن تيار الرومانسية العربية بالذات قد طبع بهذا الطابع الفردي ، لأن تجارب الشعراء العاطفية قد تعثرت عندَ معظمهم ، ومن هنا أنشغل كل منهم بنفسه يعالج حظه العاثر في الحب وقد أنكفأ كل منهم على نفسه يبكي ما آلّ إليه مصيره ، وانتهت إليه حياته ، حتى تحول لدى كثيرين إحباطاً نفسياً شديداً ، ويقف ناجي في مقدمة من نزعوا هذه النزعة .

وإذا كانت تجارب شعراء أبولو العاطفية ، قد انتهت بهم إلى الفشل والشعور بالملل من الحياة ، جراء تعثر الحب ، فإن ذلك قد دفع ببعضهم إلى أن يلجأ إلى المرأة . يرمي نفسه بين أحضانها والاستمتاع بها استمتاعاً حسيّاً ، ظناً منهم أن في هذا تعويضاً عن إحباطهم في تجاربهم . ومن هؤلاء صالح جودة وعلي محمود طه وحسن كامل الصيرفي . غير أن هذا لم يشكل ظاهرة كتلك التي جعلت من الحب نزعة مثالية ترتفع بفكرة الحب إلى التسامي والمثالية ، لذلك فإن التعبير عن تجارب الحب عندّ هؤلاء ظل متسامياً سمو الحب العف الذي حلق بشعر الجماعة إلى المثالية وسما بها سمواً لا نظير له في شعرنا العربي الحديث .

الاتجاه التأملي :

لم يقف تعبير شعراء أبولو عن تجاربهم العاطفية ، بينهم وبين تطلعهم إلى التأمل والتفلسف في الحياة والكون والطبيعة .

ورُبما كان ارتفاع تجاربهم العاطفية إلى مرتبة السمو في الحب ، هو الذي قادهم أحياناً إلى التأمل ، ليكتشفوا به ذواتهم .

وعلى الرغم من أن التأمل بالشعر قد شاع عند العرب في عصورهم المتقدمة خاصة ، وأنه قد شكل ظاهرة ملحوظة في شعر جماعة الديوان وشعر شعراء المهجر ، إلا أنه قد

---

(١) ينظر المرجع السابق / ٤١٩.

حقق في شعر جماعة أبولو ظاهرة لا تخلو من الجفاف العقلي ورُبما كان للتدفق العاطفي الذي لازم شعر هذه الجماعة هو الذي خفف من هذا الجفاف الذي ألمحنا اليه .

وقد تلون شعرهم التأملي بالقتامة ، وتميز بالتشاؤم . وتلفع بالسواد ، وعبر عن حيرة نفوسهم وتمردهم على الحياة وعلى المجتمع . ورُبما قادهم إلى الاستسلام في آخر الأمر ـ كما حدث لعبد الرحمن شكري من قبل .

فهذا هو محمد عبد المعطي الهمشري ، يُعبر عن حيرته ، وتيهه في صحراء الحياة فيقول :

إنما نحن كوكبٌ ضلّ ... في تيه صحراء مقوم تائهين
قد نسينا كلّ ما كان لنا ... وتركنا في غدٍ ما سيكون

وينتهي التفكير بالموت بالشاعر صالح جودة إلى الحيرة ثم الشك :

قد حرت في الموت وفي أمره ... وما زاده الله في سره
وكلما سألت عن أمرأ ... أجابني والله لم أدره
فلم يقول الناس مات امرؤ ... إن هاجر لدينا اليس قبره ؟

ورُبما كان مبعث تأملهم ، قلقهم الاجتماعي ، وتمزقهم النفسي ، فقد كان شعراء أبولو كأمثالهم من الشعراء الرومانسيين ، يكثرون الخلوة إلى أنفسهم ويهدئون مع هدأت الليل يفكرون وقد قادهم تفكيرهم إلى مناقشة الظواهر الكونية التي لم تتسعها عقولهم ، فيحارون ما يفعلون ، ورُبما كان السبب في هذا ، فضولهم العقلي وتأملهم الفلسفي إزاء الخلق والطبيعة واللون وما يتصل بها من حياة وموت ، مِمّا لا يستطيعون لها فهماً ، أو إلى حقائقها وصولاً .

ويتزامن مع هذا التأمل . خيبة آمالهم الشديدة ، وضياع أحلامهم الواسعة ، حتى ينتهي بهم ذلك إلى إحباط وشعور بالملل واليأس . لذلك كثر حديثهم عن كل هذه

المعاني ، التي جسدوها بأفكار متشابهة المواقف ، وكلها تأمل في الحياة والاحياء والطبيعة وأسرار الوجود ومصير الإنسان إلى الفناء والموت .

ومن هذه القصائد (بين الحياة والموت) لمحمد عماد . و(شاطئ الأعراف) لمحمد عبد المعطي الهمشري . و(اللغز) لحسن كامل الصيرفي . و(السعادة) لأبي القاسم الشابي . و(أنت الله) لصالح جودة . و(وحدة الوجود) لرمزي مفتاح . و(الخلود) لأحمد زكي أبي شادي . على أن هذه الروح الشاكية المستسلمة ، قد قابلتها مواقف حادة عبر بها الشعراء عن ثورتهم وتمردهم ، وهي مواقف ربما تأتت من قلقهم وحيرتهم ، فراحوا يناقشون ويرفضون ويحتجون على مالا تقتنع به عقولهم أو تأنس اليه نفوسهم .

وتقف قصيدة (الراهب المتمرد) لصالح جودة في مقدمة هذا التيار الثائر الذي ينزع منزعاً سلبياً إزاء حقائق الحياة والكون والخلق والطبيعة .

والقصيدة تمثل تمرد الشاعر على الطقوس والعبادات ، وتشككه من الموت وهو موقف قاده ـ كما ذكرنا ـ قلق الشعراء إزاء الحقائق الكونية وأسرارها الدقيقة . وقد سبق إلى مثل هذه المواقف شعراء الديوان مثل عباس محمود العقاد في قصيدة (ترجمة شيطان) وعبد الرحمن شكري في قصيدته (المجهول) . كما فعل ذلك جبران خليل جبران في قصيدته الشهيرة (المواكب) .

وعلى أية حال فإن هذا الاتجاه التأملي قد شكل في شعر جماعة أبولو ظاهرة ملحوظة ، بما أضفى عليها من مواقفه النفسية وتأملاته الفلسفية . وبذلك تعود القصيدة التأملية إلى أدبنا العربي ، كما كان لها شأن لدى العديد من شعرائنا القدامى .

•

الاتجاه الوصفي :

ربما يكون هذا الاتجاه من أشد الاتجاهات شيوعاً لدى شعراء أبولو لأنه يمثل في الشعر الرومانتيكي العالمي كله أتجاهاً متميزاً ملحوظاً بتلك الأصالة . ولنا في ما تركه شاتو بريان وورد زورث وأمثالهما من شعراء البحيرة نماذج إنسانية كتب لها الخلود .

وشعر الطبيعة في أدبنا العربي ، قديم قدم الأدب نفسه ، شعراء أبولو قد تناولوه

تناولاً جديداً . حين حققوا الصلة بين مظاهر الطبيعة وبين نفوسهم ، واستوحوا هذه المظاهر تعبيراً عن حالاتهم النفسية المختلفة ، بل أنهم ما وصفوا الطبيعة إلاّ لكي يعبروا بها عن حالاتهم ومواقفهم .

وفي هذا الاتجاه ، رسموا الصور الجديدة . وحققوا المعاني المبتكرة، وبنوا قصائدهم بناءً خاصاً يتفق مع تجاربهم الشعورية .

وعلى الرغم من أن قرائح شعرائهم قد تدفقت في موضوع وصف الطبيعة ، إلا أن زعيمهم أبا شادي ، يقف في موقع القمّة بينهم . حتى أن أحد الدارسين ، قد جمع قصائده الوصفية في كتاب أسماه (الريف في شعر أبي شادي)[(١)] .

وهذه القصائد تعكس موقف الشاعر من الريف الذي أُعجب به ، وأنشد إلى مظاهره الطبيعية ، كما أُعجب بأبنائه وبنشاطهم وحيويتهم .

وموقف شعراء أبولو من الطبيعة . متفق مع مواقف كل شعراء الرومانتيكية الأوربية والعربية فهم لم يجعلوا من هذا الوصف غاية ينتهون إليها ، وإنما هي وسيلة للتعبير عما تجيش به خواطرهم . ويختلج في نفوسهم وربما لجأوا إليها للتخفيف من أعباء مجتمعهم الذي قسا عليهم ووقف بينهم وبين تحقيق أحلامهم وتجسيد طموحاتهم . لذلك لم يجدوا خيراً من الطبيعة ينشدون في ظلالها السلوان والعزاء ، ويبثونها أحزانهم ، ويناظرون بين مناظرهم ومشاعرهم . فحديثهم عن هيَجان البحر ، أرادوا به تجسيد ما يضطرب في نفوسهم من ثورة وتمرد ، ونشدانهم فصل الخريف قد صوروا به مرض نفوسهم وأفول حياتهم .

ومن هنا كان ولعلهم بوصف الطبيعة إذ (أصبحت الحرم المقدس الذي يلجأون إليه في ابتهالات روحية ضارعة ، فوجدوا في أحضانها زاداً ورحمة وحناناً لا يكاد يخلو شعر واحد منهم من ذلك الغناء الروحي الخالص للطبيعة ، التي تكون في كثير من الأحيان متنفساً لأحزان النفس وتعويضاً عن فشل في التكيف مع واقع الحياة وصراعات المجتمع

---

(١) محمد عبد الغفور : الريف في شعر أبي شادي .

ودنيا الناس)[1] . وخير ما يمثل هذا الغناء الروحي الخالص قصيدة ابراهيم ناجي ، الذي أستوحى البحر تعبيراً عن حالته النفسيّة المُمّزقة ، وتجسيداً لشعوره بالضياع ، واحساساً بتفاهة الحياة . يقول مناجياً البحر :

قلت للبحر إذ وقفت مساء ... كم أطلقت الوقوف والاصغاء
إنما يفهم الشبيه شبيها ... أيها البحر نحن لسنا سواء
أنت عاتٍ ونحن حرب الليالي ... مزقتنا وصيرتنا هباء
وعجيبٌ اليك يمّمت وجهي ... إذ مللت الحياة والأحياء
ويح دمعي وويح ذلة نفسي ... لم تدع لي أحداثه كبرياء

مظاهر التجديد في الشكل :

مضت جماعة أبولو في طريق التجديد الشعري أُسوةً بما فعلته جماعة الديوان . ولقد رأينا كيف عمق شعراء الجماعة ، مضمون القصيدة العربية الحديثة ، وأولوها عنايتهم الفائقة ، خصوصاً في اتجاهاتهم العاطفية والتأملية والوصفية . ولقد كان حصيلة هذا كله ، تجديد شكل القصيدة . كما هو الحال في مضمونها .

وأول مظاهر هذا التجديد كان في تطويع اللفظة والعبارة ، وفي صياغتها وفقاً لعمق تجاربهم التي لم تتسع لها اللغة المباشرة . لذلك سعوا إلى ابتكار الألفاظ الموحية والصور الظليلة ، التي تختلف في دلالاتها عن الدلالات السابقة .

وقد تميزت هذه الألفاظ بالرشاقة والحيوية ، فإذا بالقصيدة (تحتشد بالأطياف والظلال والسكون المُشمِس والعِطر المُفضفض والشفق السحري ، والليل الأبيض والنور

---

(١) مقومات الشعر العربي الحديث ـ محمود حامد شوكت / ٢٦٩

الهادئ والخواطر المذعورة . كما رأينا في قصائدهم الكثير من الألفاظ الأعجمية)[1] .

وعلى الرغم من أن شعراء أبولو سبقوا في مجال البحور ، إلا أنهم مضوا وراء من سبقوهم ، توسيعاً لظواهر التجديد في العروض ، حتى صارت تشكل في شعرهم ظاهرة وفي هذا المجال نُشير إلى مزجهم البحور المختلفة في القصيدة غرار الموشحات .

ويقف أبو شادي في مقدمة الذين جددوا في بحور القصيدة ، سواء في وزنها أو قافيتها أو حتى في طريقة كتابتها .

وتفنن في استعمال التفاعيل ، إذ استخدم في قصائده تفعيلة واحدة في الشطر الأول ومثلها في الشطر الثاني ثم يبني القصيدة كلها على هذا الوزن ، كقوله على سبيل المثال :

يا أمل   يا أمل
يا هوى   من عمل
يا حلى   للبطل
يا قوي   في الجلل .... الخ القصيدة

وقد بنى جماعة أبولو بعض قصائدهم من بحور مختلفة على طريق الشعر الحر ، وتخلوا في هذه القصائد عن القافية الرتيبة ، وتفننوا في ترتيب التفاعيل .

وللشاعر خليل شيبوب محاولات في هذا الترتيب ، ومثلها لأبي شادي .

أما أبو القاسم الشابي ، فقد نظم قصيدته المشهورة التي يقول فيها :

أسكتي يا جراح   واسكني يا شجون
مات عهد النواح   وزمان الجنون

على غرار الموشحات .

ولإبراهيم ناجي محاولات مماثلة للقصيدة الموشحة .

أما الشعر المرسل ، الذي سبق اليه شعراء جماعة الديوان ، فقد سعى جماعة أبولو

---

(١) جماعة أبولو / ٥٢٣.

إلى النظم فيه وخاصة أحمد زكي أبو شادي .

ولقد أندفع هؤلاء الشعراء في طريق تجديد عروض القصيدة وقافيتها ، أكثر ممن سبقوهم ، حتى وصلوا إلى حد التخلي عنهما ، لينتظم لهم ما أسموه (بالشعر المنثور) .

ونحن وإن كنا نقر هذه المحاولات في باب التجديد ، إلاّ أننا نرى أن هذا اللون من البناء لم يمثل لديهم أصالة ، بقدر ما كان يُحقق جرياً وراء محاولات الشعراء الأوربيين ، لأن (النثر الفني) يمكن أن يقوم مقام هذا الذي أسموه (بالشعر المنثور) ولكن رغم هذا ، فإن محاولاتهم في هذا الميدان قد سجلت لهم السبق على غيرهم ، أو أنها أصبحت ظاهرة فنية في شكل القصيدة عندهم .

۞ ۞ ۞

على أن هذا التجديد الشكلي في شعرهم وأن شكل ظاهرة فنية ، إلا أنه لم يصل في مستواه الفني ، كما وصل في أسلوبهم الشعري . وأعني به (القصص الشعري) و(الشعر التمثيلي)، فقد نظم كثير منهم قصصاً شعرياً يرتفع في مستواه الفني إلى درجة محمودة .

ومن هؤلاء عثمان حلمي في (قصة البخت النائم) وأحمد زكي أبو شادي في (دنيال فيجب الأسود) ومختار الوكيل في (الدخيل المعتدي) وعامر البحيري في (ظلامه السد) .

أما في مجال الشعر التمثيلي ، فقد ترك شعراء أبولو أكثر من نموذج ، من ذلك (حديث الآلهة) لمحمد سعيدالسحراوي . و(عادة المحيط) لعبد الغني الكتبي . و(موجان) لصالح جودة . وترجم عامر بحيري مشهداً من مسرحية (ما كبث) لشكسبير[(١)] .

وهذه النماذج من القصص الشعري والشعر التمثيلي ، ونماذجهم في كتابة القصيدة الحرة والمرسلة والمزدوجة والمنثورة ، هي التي سجلت لهم مواقف ريادية في مجال تجديد القصيدة الحديثة . صحيح أن معظم هذه النماذج قد سبقوا أليها ، إلا أن تلك المحاولات السابقة كانت فردية ، أو أنها كانت قليلة بحيث لم تشكل ظاهرة فنية .

---

(١) ينظر : جماعة أبولو / ٥٣٥.

وهذا يدل على أن مساعيهم إلى التجديد في شكل القصيدة، لم تكن أقل من محاولاتهم في تجديد مضمونها. لذلك عُدَّ شعراء أبولو من أشد الشعراء المحدثين تحقيقاً للأشكال الجديدة في القصيدة العربية الحديثة وبنائها.

وليس هذا كل شيء في محاولات الجماعة، فقد راح أحمد زكي أبو شادي يُجرب حظه في كتابه الاوبريت، فكتب منها، أربعاً، هي (احسان) و(أردشير وحياة النفوس) و(الزباء) و(الآلهة) وقد استمد مادتها من التاريخ، فيما عدا (الآلهة) فهي أوبرا رمزية. وأخيراً، لابدّ أن يسجل لجماعة أبولو عنايتهم الفائقة بتحقيق الوحدة العضوية.

وصحيح أن هذه الظاهرة ـ التي نعتقد أنها من أعظم الظواهر الفنية التي حققها الشعر الحديث ـ قد سبق اليها جماعة الديوان وخليل مطران، إلا أنها لم تصبح ظاهرة متميزة تمتلك العمق والنضج والتعميم المتكامل، إلاّ لدى شعراء هذه الجماعة، على الرغم من أن العقاد هو أعظم من نظر لها وقعد مفهومها.

وقد حققت هذه الوحدة في قصائد شعراء أبولو بناءً داخلياً، تكتمل فيه دقائق هذه الوحدة ومتطلباتها. (وفي هذا الاطار الفني الجميل. أستطاع شعراء أبولو أن يفرغوا أفكارهم الجديدة، ويسكبوا خواطرهم وتأملاتهم في الحياة، فتوافر لشعرهم التجديد والتحرر البياني، وسرى في داخل هذا الاطار تيار من الأفكار والصور الشعرية الخلابة، ولم تعد التفعيلة أو البيت، الوحدة التي يبني منها الشاعر قصيدته، بل صارت الصورة الحيّة المتكاملة، التي يبني منها الشاعر عمله الفني)[1].

ولعلّ في ما تركه الشاعر محمد عبد المعطي الهمشري في مطولة (شاطئ الاعراف) وما تركه الشاعر علي محمود طه في مطوّلة (ميلاد شاعر) خير دليل على وحدة العمل الفني المتكامل فكلتا المطولتين عمل شعري عظيم يدل على قدرة الشاعرين في توفير العديد من المظاهر الفنية الجديدة التي لم يألفها الشعر في التيار الكلاسيكي، إذ حقق الشاعر في عملهما، الوحدة العضوية، والبناء الفني الدقيق، والتعبير الرمزي الساحر،

---

(١) المرجع السابق / ٥٥٩.

والتصوير الفني الأخاذ. وتوفير هذه الأدوات في قصيدة طويلة تمتلك أسلوباً جديداً وشكلاً فنياً جديداً، ونمطاً جديداً في البناء والتركيب، يدل على مهارة الشاعر وقدرته الفنية، وطول نفسه، وعمق تجربته، ووعيه العميق لعمله الفني المتكامل، وهو ما يشهد لهذين الشاعرين ولغيرهما ممن ينتسب لهذه الجماعة، بالشاعرية المقتدرة، والريادة الجريئة، التي أسهمت في تطور القصيدة العربية الحديثة.

(ابراهيم ناجي)
١٨٩٨-١٩٥٣

ينساب في شعر ابراهيم ناجي تيار ذاتي عاطفي قلمّا نجد له مثيلاً عند غيره من شعراء عصره، وهو أبرز تيار شعري عرفته جماعة أبولو. وهو الذي وضع شاعرنا في مركز الصدارة بين أقرانه حتى أقترن أسمه بمؤسس الجماعة، زعامة وريادة. ولم يصل هذا التيار في رقته وإنسيابيته عندّ شاعر كما وصل عند ابراهيم ناجي.

وشاعرنا صحب عاطفة الحب منذ نشأ وترعرع حتى مات، ويسخر كل شعره له، حتى أجمع الدارسون على أن شعر ناجي كُله قصيدة واحدة، هي قصيدة حب. وإذا كان أقرانه وفي مقدمتهم أحمد زكي أبو شادي، قد لهجوا بذكر الحب، وتغنوا به شعراً عاطفياً رقيقاً، فإنهم لم يحققوا ما حققه ناجي تجربة صادقة حتى نهاية عمره.

البيئة والشاعر:

في ضاحية (شبرا) وهي إحدى ضواحي القاهرة، ولد ونشأ ابراهيم ناجي. وشبرا التي تعد الآن حياً شعبياً كبيراً من أحياء القاهرة كانت يومئذٍ حياً صغيراً تقطنه مجموعة قليلة من العائلات المترفة. وقد نشأ الشاعر في ظل عائلته تحت رعاية خاصة. وكانت شبرا هذه ذات طبيعة ساحرة، تحيط بها الحقول وتجري من تحتها النهيرات، وتتفرع منها

قنوات ، كما يقول رفيق عمره ، الشاعر صالح جودة[١] وقد أُطلق عليها هذا الشاعر (مدينة الأحلام) لسحرها وجمالها.

وفي حي شبرا هذا ، كانت تتجاور سبعة بيوت ، أحدها بيت الشاعر والآخر بيت واحد من أقرباء والده . (وفي بيت واحد من هذه البيوت السبعة . ولا أُسميه ـ كان الحب الأول في حياة ناجي الشاعر ، الحب الذي طارد خياله طوال حياته ، على يأس)[٢] ويبدو أن طبيعة شبرا وقتئذٍ كانت قد ألهبت خيال الشاعر ، وأمدّته بطاقة من الحيوية العاطفية ،لما حباها الله من سحر ورقة .

وإذا كان للبيئة من تأثير في طبيعة الشعراء وفي شعرهم ، فإننا نقر أن طبيعة شبرا كان لها تأثيرٌ مباشرٌ في توجيه شعره ، الذي الهبته تجربته العاثرة في الحب .

وليس هذا فحسب ، فقد كان من حسن حظ هذا الشعر ، أن الله قد أنعم على صاحبه . الا يحُل في أرض . إلاّ ويكون الله قد حباها من نعمة الجمال ، ما جعلها سبباً من أسباب توجيه شعره ، من ذلك أنه قضى عدة سنوات في مدينة المنصورة ، وهي كما يصفها صالح جودة (أرض طيبة ، تنبت الشعر والجمال والحب والخيال)[٣] .

كما أن من حظ هذا الشعر أيضاً ، أنِ المنصورة قد جمعته بمجموعة من الشعراء العاطفيين الذين انضموا بعدئذٍ تحت راية أبولو ، وهم صالح جودة ومحمد عبد المعطي الهمشري وعلي محمود طه . وهكذا كان للطبيعة وللعشرة الخاصة ، أثر في شاعرية ناجي، وفي تلونه بهذا اللون الذاتي العاطفي الخالص .

ولم تكن هذه البيئة والعشرة ، هما اللتان أثرتا في شعره ، ووجهته نحو الرومانسية الحالمة فقد كان لثقافته الأوربية تأثيرها البالغ أيضاً ، وهي ثقافة تمر في روافد عدّة ، من اللغات الأوربية ، فيما عدا الانكليزية ، التي وعاها وعياً عميقاً ، فقد كان يجيد الألمانية

---

(١) ينظر : بلابل من الشرق صالح جودة / ٦.

(٢) ديوان ناجي / ١٢.

(٣) بلابل من الشرق / ٩.

والفرنسية والإيطالية. وكان ثلاثة من شعراء البحيرة الانكليز، قد أثروا فيه وحازوا إعجابه، وهم شيلي وكيتس ووردزورث. فإذا عرفنا أن هؤلاء كانوا كلهم شعراء الطبيعة والرقة والعاطفة، وأنهم رومانسيون أتضح لنا شدّة تأثيرهم في طبيعته وشعره.

ومِمّا له صلة بعنصر الثقافة، وتأثيره في توجهه إلى شعر العاطفة والحب، وفي طبع مزاجه بهذا الطابع الرقيق، أن والده قد وجهه إلى القراءة والثقافة في سن مبكرة، وهي ثقافة أدبية ذات طابع عاطفي أيضاً، فقد وجهه إلى قراءة قصص (شرلوك وهولمز- ورايدرهاجار وسواها، ولكن أكثرها تأثيرها ـ فيما يبدو ـ قصة الكاتب الكبير، ديكنز ـ دافيد كوبر فيلد ـ التي تتحدث عن غرامه بالفتاة (دورا) والتي يقول عنها ناجي نفسه «فلم يكن عجباً أن ينتعش ديكنز في خيالي بسمو روحه ونقاء قلبه مع أنه لم يكن شاعراً، ولكن الذي كتبه نثراً هو في الحق أرفع وأعظم من شعر ألوف من الشعراء» وكما عرف ديكنز وجوده العزيز في شخص (دورا)، عرف شاعرنا وجوده العزيز في فتاته ع. م التي كانت إحدى قريباته الجميلات)[(١)].

ولعلّ هذا السمو الروحي الذي أشار إليه في قصة (دايفد كوبر فيلد) هو الذي حفزه لأن يكتب أُولى قصائده غزلاً عفاً، وهو لمّا يتجاوز الثالثة عشرة من العمر.

يُضاف إلى هذا، إعجابه بقصائد خليل مطران العاطفية، وبقصيدة (المساء) بالذات التي يعدها شاعرنا من القصائد الخالدة.

في ظل هذه التأثيرات البيئية والطبيعية والاجتماعية والثقافية التي ألمحنا إليها، ولد حب ناجي في (أول عهده بالشباب)[(٢)] كما يقول أحمد هيكل، مقدم ديوانه.

وكان يجب أن يكون حب هذا الشاعر حباً من نوع خاص، لمّا كان لهذه التأثيرات عموماً من أثر فيه، ولأنه أيضاً تولد في مرحلة مبكرة من شبابه، فتعاونت كل هذه العوامل على غرس البذرة الأولى لتجربته العاطفية، التي أغنت شعرنا الحديث بأدق

---

(١) ناجي الشاعر: نعمات أحمد فؤاد / ٧.

(٢) ديوانه / ٣١.

قصائد الحب ، وأعنفها وأصدقها . ولعلّ قصيدة (الأطلال) أو قصيدة (الميعاد) أو قصيدة (العودة) كفيلة بأن تضع هذا الشاعر في موقع الريادة بين شعرائنا العاطفيين المحدثين .

۞ ۞ ۞

ويبقى أن نعرف شيئاً عن طبيعة هذا الشاعر العاطفي وعن نفسيته التي تميزت على طبيعة كل شعراء جيله ، إذ ظلَ قلبه طوال سني حياته ، يخفق لحبه الأول العاثر ، وظل هو مشدوداً أليه ، مُخلصاً له ، وظلّ شعره ينشد أغاني الألم والحرمان .

ويبدو أن أكثر من عامل أسهم في أخفاق تجربته العاطفية ، وفشل حبه الذي ظل يتغنى به كل سني حياته (فطبيعته كانت طبيعة مفرطة شديدة الشفافية ، ومفرطة الحساسية، فيها كثير من الانطواء المقاوم والحياء الغالب . ونشأته كانت نشأة فيها صقل وتهذيب بين بيئته ذات طابع روحي يوشك أن يكون تصوفياً ، وذات تقليد اجتماعي يكاد يكون انفصالياً ، والرجل لم يكن على حظ من طول القامة ، كما لم يكن على قسط من الوسامة، وإنما كان ضئيل الجسم ، قصيراً كبير الرأس ، تلمع تحت جبينه العريض عينان واسعتان مستديرتان كثيرتا الشرود والاغضاء ، ثم تنبسط تحت أنفه الكبير شفتان عريضتان يزيدهما الانقسام عرضاً وبسطاً ، هذا مع صوت غير بيّن النبرات ، ونماذج حروف غير واضحة المعالم . فإذا كان ذلك الاطار يضم روحاً طموحاً شديدة الشفافية وقلباً كبيراً دائم الحنين ، ونفساً عظيمة كثيرة المطالبة ، عرفنا كيف عانى الشاعر من الفراغ داخله وخارجه)[١] ويُعلل أحمد هيكل فشل ناجي في حبه الأول فيقول (إنّ فتاة أحلامه رفضته لأنها لم تجده على الهيئة المُحببّة لدى النساء . وكان هذا الرفض هو سبب إحساسه الدائم بالحرمان وشعوره بالظمأ ، فهو يحس بالحرمان نحو كل امرأة جميلة ، ولكنهن في الغالب لم يعاملنه كحبيب ، ربما كانت هي عقدة حياة ناجي فعلاً ، تلك العقدة التي عمقت إحساسه وأفعمت وجدانه الرومانسي بالأحاسيس)[٢] .

---

(١) نفسه / ٣ . وانظر : ناجي شاعر الوجدان : أحمد المعتصم بالله / ٣٤.

(٢) ديوانه / ٣٤ . وانظر : بلابل من الشرق / ١١.

وقد وضع العقاد إصبعه على ناحية تلفت النظر ، وهي أن ناجي كان يشعر في ظل والده (بالحماية ويتفقدها ، ويعيش في ذلك الركن من الرعاية والحنان الذي يثوب اليه طالب الدعة والشكاية)[1] يضاف إلى هذا ما أشار إليه ابراهيم المصري من تناقض في طبعه ، فهو رقيق حيناً ، وحاد حيناً آخر ، مِمّا انتهى بهذا الطبع إلى مزاج سوداوي متشائم .

ومهما تكن الأسباب التي ساعدت على هذا الطبع ، فإنّ تعثّر حبه الأول قد رسم مسار حياته ومسار شعره أيضاً . ذلك أن ابراهيم ناجي ـ كما هو معروف ـ ظل طوال حياته يعاني مرارة الحرمان وشعوراً بالخيبة إزاء حبه الفاشل . وقد انعكس هذا كله في شعره غِناءً شجياً ولحناً حزيناً وتجربةً صادقة ، فيها من حرارة العواطف ونُبل المشاعر ما يضعها في قمّة الاتجاه العاطفي في شعرنا الرومانتيكي الحديث .

على أن هناك شيئاً آخر لا يمكننا تجاهله ، وربما هو الذي طبع شعره العاطفي بطابع الحنين، ذلك هو بُعد الشاعر عن وطنه لِمُدَة عشر سنوات، وهي سنوات فرّقت بينه وبين حبه.

فحين تحقق لأبيه صلة ولده بالفتاة التي أحبها ، أرسله إلى انكلترا ليدرس الطب هناك وربما كان قد خطط لأبعاده عن فتاة أحلامه ، خشية أن تحول بينه وبين مستقبله . لكن ذلك قد عمق إحساسه بالحرمان وبالحنين ، ولذلك ما أن انتهى من دراسته تلك وعاد إلى أرض الوطن ، حتى سعى إلى دار حبه الأول ظناً منه أن حبيبته لا تزال في انتظاره . وحين قيل له أنها قد تزوجت بغيره ، صُعق بما سمع وأنشد أعظم قصائده رقة وعذوبة ، وهي قصيدة (العودة) التي توجه فيها إلى ديار الحبيبة ، وذكر ما كان له فيها على عهد شبابه الأول فقال :

هذه الكعبة كنا طائفيها ... والمصلين صباحاً ومساء
كم سجدنا وعبدنا الحب فيها ... كيف بالله رجعنا غرباء

---

(١) ناجي شاعر الوجدان / ١٦.

وهي القصيدة التي أجمع النقاد والدارسون على أنها من أفضل ما قيل من الشعر العاطفي في الشعر العربي .

شعره :

ليس في شعر ابراهيم ناجي موضوعات مختلفة ، كتلك التي نجدها عندّ غيره من الشعراء ، إلاّ أن هناك روافد متشابكة تلتقي جميعاً عندَ موضوع الحب ، الذي يُسيطر سيطرة كاملة على شعره ، وهذا هو بالضبط ما عاناه الناقد **محمد مندور** ، حين ذكر أن ديوان ابراهيم ناجي كله قصيدة واحدة هي قصيدة حب .

وقد انتهينا بعدَ قراءة فاحصة لشعره ، أن هذه الروافد تتمثل في الحب الذي هو الموضوع الرئيسي في شعره ، وأنها تتوزع على ما يأتي : عذاب الوحدة والضياع ، الحنين واللهفة ، الضيق بالحياة ، الثورة والتمرد ، الاستسلام للقضاء والقدر ، اللجوء إلى الطبيعة ، وأخيراً التأمل .

والحب هو الأساس الذي يقوم عليه كل شعر ناجي ، ومن أجله أنشد وتعذب وعرف طعم الحياة .

وحب ناجي ، حب رومانتيكي ، يسبح في أجواء الروح ، ولا يعرف طريقاً إلى الشهوة ، وإنما هو يرتفع إلى آفاق السماء :

أيكون ذنبي أن رفعتك ... وارتفعت إلى السماء
وعلى جناحك أو جناحي ... قد رقيت إلى الصفاء

وهو يرتفع عما يدنيه ويُدنسه ، ولذلك فإنه يسمو إلى درجة العشق الصوفي :

وأحس وحيك من علٍ ... لي دون أهل الأرض جاء
إني عشقتك ما طلبت ... على محبتي الجزاء

وناجي يندمج في حبيبته ليصبح معهْا شيئاً ، واحداً ، وهو اندماج روحي نجد آثاره لدى المتصوفين الذين عبروا عن عشقهم الإلْهي :

هو في الأفق بعيد وهو دان   هو في نفسي وروحي وكياني
مخطئٌ من ظن أنا مهجتان   مخطئٌ من ظن أنا توأمان
هو شطر النفس لا توأمها   هو منها هو فيها كل آن
نحن نبض واحد نحن دم   واحد حتى الردى متحدان

وهذا التصور للحب هو الذي دفع مصطفى عبد اللطيف السحرتي لأن يقول عن حب ناجي :

(لم يكن مادياً خلقياً كحب أمرئي القيس أو عمر بن أبي ربيعة ، لم يكن حباً سادياً منحرفاً كحب أبي نواس .... بل كان حباً روحياً فيه جذل المتصوفة)[(١)] .

وحين يُعبر ناجي عن أعجابه بصفات من يحب لا نجد أثراً للوصف المادي المحسوس ، بل هو يصف المحسوس باللامحسوس ، ويوظف نظرية تراسل الحواس ، فتتشابك في أوصافه المنظورات والمسموعات والمشمومات . وقصيدة (عينان من العراق) التي عبر بها عن إعجابه بفتاة عراقية من مدينة الموصل ، تستطيع أن تؤكد هذه الظاهرة إذ يقول فيها :

عيناك بالصفو الوديع وبالطهارة راهبان
عيناك بالليل الربيعي المضيء شبيهتان
عيناك بالألق العجيب المستحب خميلتان
في أفق عمري كوكبان ، وفي شعوري لا عجان
يتخطران عليه أنغاماً وأعطاراً حسان

(١) دراسة في الأدب العربي : محمد عبد المنعم خفاجي / ٣٠١.

عيناك أسرار مخلدّة مقدسة المعاني
من صمت صحراء العراق وليله مجبولتان
من أعين الغزلان في أرياضه مخلوقتان
من سحر بابل واللحون الموصليّة غنوّتان

حتى يقول :

يا شاعر الألم السعيد بلغت شطآن الأمان

وهي قصيدة لا تطرق أبواب المحسوسات ، وإنما تناسب في أجواء العطور والأنغام والألوان ، وتتخذ من مظاهر الطبيعة وسيلة للتعبير عمّا تجيش به النفس ، ويخفق به الفؤاد، كالليل والخمائل والربيع والصحراء ، ويعتمد ظلال الرمز ، تعبيراً عن عمق التجربة الشعورية ، إذ لا تستطيع اللغة المباشرة ـ كما أسلفنا ـ الوفاء بهذا التعبير .

وهي مثال للصرورة الرومانتيكية التي تتخذ من الرمز الخفيف وسيلة للتعبير عن التجربة .

۞ ۞ ۞

شكا الرومانتيكيون من شعورهم بالضياع وجسدوا ألم الإحساس بالوحدة ووحشتها: ولم يكن ناجي بعيداً عن هذا الإحساس ، لذلك ضاق ذرعاً بوحشة الشعور بالوحدة فصرخ يقول :

يا وحدتي جئت أنسى وها أنذا ... ما زلت أسمع أصداءً وأصواتا
مهما تصاممت عنها فهي هاتفة ... يا أيها الهارب المسكين هيهات

وقد كشف الشاعر عن سبب ضيقه بالوحدة وعن إحساسه بالغربة فقال :

أصبحت يوم الجمعة ... ذا غربة ما أضيعه
منفرداً لا خل لي ... وأين من قلبي معه

فبعد الحبيب أذن هو الذي حقق في نفسه هذا الشعور بالوحدة ووحشتها .

والبُعد عن الحبيب في شعر ناجي معادل للضياع ، يقول :

أنا في بُعدك مفقود الهدى ضائع أعشو إلى نور كريم
أشتري الأحلام في سوق المنى وأبيع العمر في سوق الهموم

ويتمادى شاعرنا في شعوره بالوحدة والضياع بغياب الحبيبة حتى صار فقدان الحبيب لديه (محنة وبلاء) :

وتلفت فلا أنت ولا جنة الخلد ولا أطياف سعد
وإذا بي غارقٌ في محنتي وبلائي أقطع الأيام وحدي
هات قيثاري ودعني للخيال واسقني الوهم وعلل بالمحال

والحق أن هذا الشاعر قد عاش أجل الحب ومات بسببه ، فحبه في نظرنا هو أساس الحركة والحياة والعيش والفكر والفن ، وغيابه عنه يعني غياب هذه الحركة وموت تلك الحياة . ألم يبذل حياته كلها من أجل ذلك الحب ، وأنه حين شعر بجفافه (نصب خياله وغاص طبعه ومات زرعه) ؟ أسمعه يقول :

أجل أهواك أنت مني حياتي ومات على حياض اليأس زرعي
أجرجر وحدتي في كل حشد وأحمل غرتي في كل جمع

❁ ❁ ❁

الحنين واللهفة على حب تعثر أو ذوى ، ظاهر لا تتحقق في شعر ناجي بالذات ، وإنما تتوافر في شعر الرومانتيكيين كلهم . وشعر هذا الشاعر يمتلئ حنيناً وشوقاً وتلهفاً على حبه الأول . وهو يذكرنا بشعر صديقه الشاعر (أحمد زكي ابو شادي) الذي أحب

زينب في عنفوان شبابه ، ثم تعثر حبه وأخفق ، ولكن ذلك الحب ظل يُلازمه طيفاً موحشاً مملاً حتى ملأ له ديواناً كاملاً أسماه (ديوان زينب) وهكذا ظل ناجي وأمثاله ، يعيشون على ذكريات حبهم العاثر ، حنيناً لا ينضب ولسان حاله يقول :

أمسى يعذبني ويضنيني ... شوق طغى طغيان مجنون
أين الشقاء ولم يعد بيدي ... إلا أضاليل تداويني
ابتهاجٍ إن لج الحنين به ... ويئن فيه أنين مطعون

وإذا بدا أن الحنين يذكي ذكريات حبه حيناً ، فإنه قد جرعه كؤوس العذاب حيناً آخر ، وذلك لإلحاحه عليه وملاحقته إياه ، حتى صار ملازماً له في حاله وترحاله :

ويظل يضرب في أضالعه ... وكأنها قضبان مسجون
ويح الحنين وما يجرعني ... من مُرهِ ويبيت يسقيني

وفي ظل هذا الفهم يصير الحنين واللهفة مصدراً من مصادر الألم ، لأنه يذكره بإخفاق تجربته في الحب . ومن هنا ارتبطت ظاهرة الحنين بالألم .

وتعد قصيدة (العودة) من القصائد الفريدة التي تتمثل فيها هذه الفكرة ، وهي قصيدة يعدها محمد مندور (من روائع النغم في الشعر العربي الحديث ، تندرج تحت فن عربي قديم هو فن البكاء على الديار)[1] كما يعُدَها محمود حامد شوكت ، من أجل قصائده التي (تتضح فيها نزعة التجديد من تشخيص وتجسيد وحوار داخلي وتنويع في القوافي ووحدة عضوية وتجربة شعورية وموسيقى صافية داخلية وخارجية تتواءم مع الحس العاطفي)[2] .

---

(١) الشعر المصري بعد شوقي / ٦٠ .
(٢) مقومات الشعر العربي الحديث / ٢٥٦.

هـذه الكعبة كنا طائفيها والمصلين صباحاً ومساء
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها كيف بالله رجعنا غرباء

وهنا نجد ناجي يستغرب من موقف ديار الحبيبة :

دار أحلامي وهي لقيتنا • في جمود مثلما تلقى الجديد
أنكرتنا وهي إن كانت رأتنا ، يضحك النور الينا من بعيد

ونتيجة لهذا التنكر من ديار الحبيبة ، يتساءل الشاعر عن سبب عودته ، وكأنه يلوم نفسه لخذل تلك الديار له :

لم عدنا أو لم نطو الغرام وفرغنا من حنين وألم
ورضينا بسكونٍ وسلام وانتهينا لفرع كالعدم

ويُثير ذلك التنكر في نفس الشاعر الأسى والألم :

آه مِمّا صنع الدهر بنا أوَ هذا الطلل العابس أنت
والخيال المطرق الرأس أناشدّ بابتنا على الضنك وبت

وحين ينتقل الشاعر إلى الحديث عن تلك الديار يذكرنا بوقوف شاعرنا الجاهلي على ديار الحبيبة ، وكأنه يستوحي منه صورة وملامحة ، فيقول وقد بدت في نفسه الحسرة:

موطن الحسن ثوى فيه السأم وسرت أنفاسه في جوّه
وأناخ الليل فيه وجثم وجرت أشباحه في بهوه
والبلى أبصرته رأى العيان ويداه ينسجان العنكبوت

صحت يا ويحك تبدو في مكان كل شيءٍ فيه حيٌ لا يموت

والقصيدة طويلة وتعتمد التصوير القائم على الإيحاء الذي يتخذ من الرمز الخفيف وسيلة لتجسيد المشاعر العميقة في التجربة العاطفية ، وهي صور لا تكاد تجد لها حدوداً ، وإنما تحس في ظلالها ملامح هذه التجربة ، التي يتجسد فيها الشعور بالضياع والاحساس بالملل . وغالباً ما ينتهي هذا الاحساس بالحسرة ، ويرضى بالقدر المرسوم ليكون الاستسلام للقضاء ، وهذا هو ما عبرت عنه الأبيات التالية من القصيدة نفسها :

كل شيءٍ من سرورٍ وحزن والليالي من بهيجٍ وشجن
وأنا أسمع أقدام الزمن وخطى الوحدة فوق الدرج
علم الله لقد طال الطريق وأنا جئتك كيما أستريح
وعلى بابك ألقي جُعبَتي كغريب آبٍ من وادي المحن
فيك كفّ الله عني غربتي ورسا رحلي على أرض الوطن
وطني أنت ولكني طريد أبدي النفس في عالم بؤسي
فإذا عدت فللنجوى أعود ثم أقضي بعدما أفرغ كأسي

۞ ۞ ۞

بعد أن أخفق ناجي في حبه ، ضاق ذرعاً بالحياة ، فاشتدّت همومه وازدادت أحزانه، فصبر عن حرمانه وضياعه فقال :

حان حرماني وناداني النذير ما الذي أعددت لي قبل المسير
زمني ضاع وما أنصفتني زادي الأول كالزاد الأخير

كما جسد إحساسه بمرارة العيش ، وشعوره بخيبة الآمال وتمنى لو عاد طفلاً :

كلّ شيءٍ صار مراً في فمي … بعدما أصبحت بالدنيا عليما
آه من يأخذ عمري كله … ويعيد الطفل والجهل القديما

وللإلحاح على العودة إلى الحب الأول (أشبهفرار الطفل المذعور إلى حضن أمّه)[1] كما يقول ماهر حسن فهمي .

وضيقه بالحياة أوقعه في شرك (الشكوى من الزمن) وكثرة التحسُّر على ما فات والبكاء على ما مضى من أيام الحب ، وأسى على ما تبقى من عمره ، وأخذ يكثر من ذكر شيب شعره ، ويعتب على زمان يُذل الرجال :

يا ويلتا من عمري الباقي … هذا سواد تحت احداقي
هذا بياض الشيب واعجبي … من مغرب فحّي زي إشراق
ويلي على كأس مُعربدة … وعلى دم في الكأس مِهراق
وعلى سراب خادع … وعلى متألق اللمحات براق
طاف الزمان به على نفر … مالوا بهامات وأعناق

وضيقه بالحياة ، دفعهُ إلى التأمل بأسرار الكون وحقائق الوجود ، فأخذ يناقش مسألتي الموت والحياة في ظل أفكار تشاؤمية ومواقف سلبيّة حادّة تنتهي عنده إلى يأس من الحياة وما فيها :

مللت هذي العوالم … مهزلة الموت والحياة
وصلورة القيد في المعاصم … ووصمة الذل في الحياة

ومن هذا المنطلق ، صار فشل الحب لديه ذُلاً وخيبة . ومن هنا راح يكثر من

(١) الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث : ماهر حسن فهمي / ١٢٤.

الشكوى ، ويبث الأنين ، ويُعبر عن ضيقه بالحياة والناس .

كـأن صـدر الظـلام ضـاق　　مـن كـثـرة الـبـث كـل حَـسِين
يـا ويحـه كـيـف قـد أطـاق　　شـكـوى الـبـرايـا عـلى الـسنين

وراح يُعبر أنينه وشكواه بالبكاء ، ويبث عذابه وأساه إلى الليل :

يـا أيهـا الـلـيـل جـئـت أبـكـي　　. وجـئـت أسـلـو وجـئـت أنـسى
طـال عـذابـي وطـال شـكـي　　ومـات قـلـبـي ومـا تـأسـى

۞ ۞ ۞

على أن هذا الإخفاق الذي وصل بالشاعر إلى حد الاستسلام لمقادير الحياة ، والذي عبر عنه بإحساسه بالضياع وضيقه بالناس ، والشكوى من زمان انقضى بالعذاب ، وحب انتهى بالعثار ، هذا الموقف يقابله عند شاعرنا موقف آخر ، يثور فيه ولا يتراجع ، يتمرد ولا يستسلم ، وهو موقف نابع من منطلق رومانتيكي ، لأن الرومانتيكية في الأساس ثورة وتمرد قبل أن تكون تراجعاً واستسلاماً .

والواقع أن اليأس يدفع بكثيرين من ضحاياه إلى التمرد . وسبب تمرد ناجي فيما نرى هو نفس سبب يأسه ، فإيمان الشاعر بحبه ، قد حقق له مواقف إيجابية حاول فيها أن يصون حبه ، ويدافع عن حقه فيه ، ويحارب الناس والدنيا في سبيل تحقيقه ، وهي حالة طبيعية عند الرومانتيكيين ، لأنهم يعدّون أنفسهم أصحاب موقف ، ودعاة مذهب إنساني ، فلا بُدّ لهم لكي يحققوا عالمهم المنشود من أن يبذلوا في سبيل تحقيقه كل ما يملكون من قبل أن يستسلموا لمقادير الحياة .

وهذا هو بالضبط ما أشار اليه ابراهيم المصري حين قال (إن شدّة إحساس ناجي بالعواطف الرقيقة هي التي تضاعف شعوره بالألم .... وهذا هو السر في تشاؤم ناجي وفي

أزمات التمرد والسخط التي تنتابه)[١].

وفي ديوان الشاعر كثير من القصائد التي تنبئنا عن تمرده وثورته على من أحب، ونكث في حبه وكذلك تمرد على زمانه وعلى الناس والأعراف.

وقصيدة (رسائل محترقة)[٢] تعد نموذجاً ناضجاً لهذا الموقف.

إلا أن قصيدة الأطلال تقف بين هذه النماذج في موقع القمّة إذ تتراوح موجاتها بين الارتفاع الذي يمثله التمرد، والانخفاض الذي يجسده الاستسلام والخضوع للقضاء والقدر. وناجي في جوانب من القصيدة يتمرّد على حبه وعلى حظه، ويطلب أثمن ما يقاتل من أجله الإنسان .... الحرية:

أعطني حريتي أطلق يدي ... أنني أعطيت ما استبقيت شيئا
آه من قيدك أدمى معصمي ... لم أبقيه وما أبقى علي
ما احتفاظي بعهود لم تصنها ... وآلام الأسر والدنيا لديّ[٣]

وفي قصيدة أُخرى يعبر عن هذه الثورة فيقول:

لكنني والجرح يلهب لي ... حيي ويكوي كي إحراق
هيهات أنسى أنهم عبثوا ... ووفيت لم أعبث بميثاقي

على أن هذه الثورة التي أشرنا اليها، لا تلبث أن تصير سحابة صيف فتنقشع، إذ أن تيار الغضب والتمرد في شعر الشاعر لم يشكل ظاهرة حادة يحسب لها حساب في مجال المواقف الفكرية، بينما يُشكل تيار اليأس والاستسلام في شعره ظاهرة تكاد تسود كل شعره. والاستسلام نوع من الهروب، يُصاب به الإنسان حين تعجز قدرته عن تحقيق آماله

(١) صوت الجبل: ابراهيم المصري / ١٤٠.

(٢) تنظر بديوانه / ٢٨٢.

(٣) تنظر بديوانه / ٣٤١.

وتجسيد طموحاته . كما أن طبيعة الحياة ليست كفيلة بأن تمده بما يحقق أمانيه . ومن هنا يخضع الإنسان لمقادير الحياة يندُب حظه ، ويبكي مصيره ، ثم يلقي اللوم على القضاء والقدر لِما آل إليه مصيره .

وهذا ما حصل لشاعرنا حين تعثر حظه مع حبه ، وآلمّت حبيبته إلى غيره ، فقد أستسلم إلى يأسه واعترف بعجزه عن مجابهة الموقف ، وطلب الموت تخلصاً مِمّا هو فيه ، كما عبر عن إفلاسه من الحياة ، وما فيها ، إذ ما قيمتها من غير حبه الذي خُلق له ؟ وكذلك جسد انسحاق نفسه وهروبه من الحياة واللجوء إلى كأس تنسيه ، وبالتعبير عن شقائه ببكاء شبابه وبكاء أمانيه التي لم تتحقق .

أصبحت من يأسي لو أن الردى ... يهتف بين صحت به هيّا
هيا فما في الأرض لي مطمح ... ولا أرى لي بعدها شيا
ماذا بقائي ههنا بعدما ... نقضت منه اليوم كفيا
أهرب من يأس لكأسي التي ... أدفن فيها ألمي الحيا
يا أيها الهارب من جنتي ... تعال أو هات جناحيا
نبكي شبابنا ونبكي المنى ... وترتمي بين ذراعيا

وطالما صرّح الشاعر باستسلامه للقضاء والقدر على طريقة العاجزين اليائسين ، وهو استسلام يختلط بشعاع من أمل ضعيف يتعلق الشاعر به عسى ولعلّ :

يا حبيبي كل شيءٍ بقضاء ... ما بأيدينا خلقنا ضعفاء
ربما تجمعنا أقدارنا ... ذات يوم بعدَ ما عز اللقاء
فإذا أنكر خلٌّ خلّه ... وتلاقينا لقاء الغرباء
ومضى كلٌّ إلى غايته ... لا تقل شئناً وقل لي الحظ شاء

❁ ❁ ❁

أهتم شعراء أبولو اهتماماً شديداً بالطبيعة وهاجموا بها (في شعر حزين فأصبحت الحرم المقدس الذي يلجأون إليه في ابتهالات روحية ضارعة فوجدوا في أحضانها زاداً ورحمة وحناناً.

ولا يكاد يخلو شعرٌ واحدٌ منهم من ذلك الغناء الروحي الخالص للطبيعة التي تكون في كثير من الأحيان متنفساً لأحزان النفس ، أو تعويضاً عن فشل في التكيف مع واقع الحياة وصراعات المجتمع ودنيا الناس)(١) .

وناجي من أكثر شعرائنا المحدثين لجوءً إلى الطبيعة استهوت نفسه لكل مظاهرها في حالتي الرضى والغضب والراحة والتعب ، وحين يكون سعيداً راضياً ، أو شقياً ساخطاً .

فإذا ثار راح يستوحي البحر غضبه حتى لو (نزت الأمواج في أوصاله) فراح يقول:

وأنا اليوم أجتليك من الشاطئ تزجي الأمواج مثل الجبال
فإذا بي أثور مثلك يا بحر وتنزو الأمواج في أوصالي

وإذا ضجر ، وشعر بقلبه يتزلزل كما يتزلزل البحر على راكبه راح ينظم أبياتاً بعنوان (عاصفة) ليصور ما تعصف به نفسه ، وما يضطرب به فؤاده فيقول :

زلزل البحر على راكبه مثلما زلزل قلب ضجر
سفرٍ صار على صاحبه ركب ضنك والمنايا سُفر

وهو يفصح عمّا في نفسه من ثورة ويأس بما يصور من موج البحر وعبابه وصخوره، وكلها رموز تحوي إلى ما في نفسه من اضطراب هو اضطراب البحر بقوته وعنفه وثورته .

واستيحاء الطبيعة أو اللجوء اليها ، لم يتحقق من خلال موقف الشاعر السلبي

(١) مقومات الشعر العربي الحديث / ٢٦٩.

وحسب ، وإنما وجدناه في كثيرٍ من المواقف يلجأ إلى مظاهرها استئناساً للراحة ، وسعياً إلى ما فيها من صور الجمال والحيوية والرقة والوداعة :

فـــي هـــدأة الاظــــــــلام أحــــيــا مـــع الأمـــــــواج
أحـــــيــا عـلــــى الأنـعـام مـــن مـائـــك الـرجـــراج
ذابـــت بـــــك الأنـــــوار فـــــحـريـة الأطـــيـــاف
نــــشــوانـــة الــتــيـــار كـــالــــزورق الـــرجـاف

وكثيراً ما يندمج بمظاهر الطبيعة اندماج كل رومانتيكي ، يرمي نفسه في أحضانها تخلصاً من شرور المجتمع ومتاعب الحياة :

الـــصــخـــرة الــصــمـاء راحـــت تُـــنـاديـنـــي
والـــنـجـمـة الـعـــــذراء أمـــســت تُـنـاجـيــنـــي
والـــرمل والأصــــــداف فـــي بــهـجـــة الـعـــرس
والــشــــاطئ الـــغـراف مـــحـــــب الـــهــمـــس

وفي حالات التأزم النفسي ، لا يتعامل ناجي مع مظاهر الطبيعة تعاملاً مباشراً ، وإنما يتخذ من الرموز وإيحاءاتها وسيلة لتجسيد تجربته الشعورية العميقة .

ففي قصيدة (رحلة في الظلام) التي تعد معلماً كبيراً في مجال التعبير الرمزي عن الحالة النفسية المتأزمَة ، يُقدم الشاعر صوراً ناضجة ، لما استطاع فيه شاعر أبولو أن يصل في مستوى تجربته الشعورية والفنية . وفي القصيدة يقول :

أقـبـل الـلـيـل وبـالـظـلام وبـالــريـح تـــدوي بـــصـوتـهـا الــصخّاب
مــسـتـسـر يـدب كـالـراهـب الـشـيـخ مــهـيـــبـاً يـــسـيـر للـمـحـــراب
والــنـجـوم الـبـعـاد تومض في الأفـق وتـــبـدو كـأعـــين الـمـــرتـاب

وذمـاء الـضياء كفـنه اللـيل ... فأغفـى كـنجمة بالـعباب
وعـويل الـرياح يمـلأ سمعـي ... ويثـير الدفـين مـن أوصابي
وطـيوف الفـناء تعـدو أمامـي ... هاجـمات علـى نضير شبابي

✿ ✿ ✿

والعـواء المخـيف رده الأفـق ... فـدوّى صـداه فـي أحنائـي
وهـديـر الأمـواج يعصف كالرعب ... بنفسـي فـي وحـدتـي الخرساء
والفـضاء الجهـوم قبـر وسيـع ... سـاخر يطـبق علـى أشـلائي
صـارخٌ أنـت فـي ظـلام الأرض ... وإن كـنـت فـي شـفيف الضياء
انـت أعمـى يسـير في وحـشتـه ... القفـر وحيـداً يـدب فـي الظلماء
والمهـادي علـى طـريقك شـتى ... تتـراءى كالفـكـرة القمـاء
فـتهاريت فـي خشـوعـي للأرض ... وفـي مقلتـي دمعـي ذنوبـي
وتلبـثـت فـي سـجود أصـلـي ... وصـلاتـي فـي دمعـي المسكوب
وأنـا مطـرق أسـر إلـى الآم ... شـكـاتي ولـوعـتي ولـغوبي
أيـن أيـن المعـاد والـراحة الكبرى ... لنفسـي المـشرد المـنكـوب
لـم تجبنـي غير الرياح التي هـزت ... كيانـي وجـددت تعـذيبـي
ودوى الـرعد فانتـبهـت وشـيكـاً ... وإذا بـي كـالبلـبل المسـجون
فوددت المسير في المهمة السمحاء ... لـكـن طفـت تفـديني ضـنـون
فـتهاديت بيـن ظلـماء يأسـي ... أتـنـزى بـصـري المهـون
مـثل طيـر مـرنـم لا يبالـي ... والـردى بيـن جنبيـه لمطعـون
أتـنزى وفـي جنـزبـي شـوق ... لـشعـاع مـن الضـيـاء الحـنون
غيـر أنـي لبثـت أرقـب فجـري ... وعيـونـي إلـى السـراب الجؤوب

هذه هي القصيدة ، أثبتنا معظمها لشعورنا أنها تشكل وحدة متكاملة لصورة التجربة القاسية التي مربها ابراهيم ناجي .

إن محاولتنا لتصوير الأثر النفسي الذي تؤديه القصيدة ، محاولة صعبة فالشاعر لا يُصرح فيها بشيءٍ ، وإنما هو يوحي بجانب من أحاسيسه ، تاركاً لنا مشاركته في التعرف على هذه الأحاسيس . إن صور القصيدة توحي إلى يأس الشاعر وثورته ووداعته وحدته ، ضعفه وقوته . وهذه الصور هي (العواء المخيف)(هدير الأمواج)(عصف الرعب)(الوحدة الخرساء)(الفضاء الجهوم) .

أما الخريف ، فقد صور به الشاعر ، ما أنطبع في نفسه من شعور بالضياع وهو يتحدث عن (جفاف الروض) و(الظلال القاتمات) و(الغيوم) و(موت الروض) وغيرها من الصور الجزئية التي ما إن تتألف حتى تشكل صورة الرجل الحزين ، الذي يشعر بدنو الأجل ، وانتهاء رواية الحب المحقق .

وانظر اليه كيف يخلع على الخريف من يأس حاله وضنى قلبه وشعوره بالهزيمة وبالموت ، ما يوحي إلينا أن الشاعر كان يشعر أن الخريف يتسع لنفسه المعذبة المهزومة . وهذا ما يؤكده محمد غنيمي هلال ، حين يتحدث عن الشعراء الرومانتيكيين فيقول (فمن بين فصول السنة ، يُفضلون الخريف لأنه يتفق ونفوسهم الآسية .... وفيه تتجرد الغصون من أوراقها وتعصف الريح بالأوراق الجافة . ويقف نبض الحياة في الأشجار وهذه المناظر توحي بالذبول والتحلل والفناء)[١] .

على أن هذا الجانب المتشائم الذي عكسته القصيدة ، يُقابله في شعر ناجي جانب آخر متفائل يعكس حبه للحياة ، لأن قلبه مُعلّق بحبه الأول .

ولعل قصيدة (نسمة الفجر)[٢] تعد مثالاً جيداً لهذا التيار المتفائل .

---

(١) الرومانتيكية / ١٧٣.

(٢) تنظر بديوانه / ١٧٤.

✿ ✿ ✿

إنّ تطلعات ابراهيم ناجي . وطموحاته في حبه ويأسه ، قد أسلماه أحياناً إلى التأمل بالكون والطبيعة والتساؤل عن الحياة والأحياء والحب والأمن .

وفي تأملاته ، يستجلي الشاعر بعض صور الحياة وموقف الإنسان منها ، لكنه غالباً ما يستسلم في تأملاته إلى القدر ، فالحياة عباب والإنسان يطفو فوق مائه :

إنما الدنيا عباب ضمنها ... وشطوط من حظوظ فرقتنا
ولقد أطفو عليها قلقاً ... فارقاً في لحظة قد جمعتنا

وشاعرنا في تأملاته ، فضولي ، يتساءل ويستفسر عن الحياة ومعناها والكون وأسراره والليل وألغازه ، ولكن فضوله لا ينتهي إلى شيء . ومن هنا فقد صاحبته الحيرّة في أغلب تأمّلاته . وخاصة ما يتصل بكنه الحياة والكون والطبيعة :

سيان ما أجهل أو أعلم ... من غامض الليل ولغز الحياة
سيستمر المسرح الأعظم ... رواية طالت وأين الشقاء

فهو هنا جبري يؤمن بالقضاء والقدر ، ولعله في هذا قد تأثر بأفكار إيليا أبي ماضي وعبد الرحمن شكري .

ولقد وصلت وقفاته أمام الدنيا وأسرارها إلى التشكك :

عييت بالدنيا وأسرارها ... وما احتيالي في صموت الرجال
أنشدني رائع أنوارها ... رشداً فما أغنم إلا الضلال

وهو متشائم متشكك جبري خالك :

وآلام تدفعنا الحوادث ... في عباب يلتطم

دعت بموكبنا المقادير • الخفية والقسم

وقوله :

يا حبيبي كل شيء بقضاء • ما بأيدينا خلقنا ضعفاء

ويحتل الحب في تأملات ناجي مكاناً مرموقاً ، وفيه يتجلى كثير من مواقفه إزاء الحياة : وفي رأيه أن الحب هو السر في قلقه بالحياة :

يا فؤادي العمر سفر وانطوى • وتبقت صفحة مثل النوى
ما الذي يغريك بالدنيا سوى • ذلك الوجه وذياك الهوى

۞ ۞ ۞

مستوى فنه :

من يقرأ شعر ناجي ويتفحصه بدقة ، يستطيع أن يستخلص ثلاث مسائل فنية هي : صدق العاطفة ودقة الصورة وروعة الموسيقى .

وأول هذه المسائل عاطفة رقيقة (لا تحتمل العنف وشدّة الضغط)[١] كما يقول طه حسين : وهذه العاطفة ينفرد بها شاعرنا انفراداً عجيباً ، دعت محمد مندور إلى أن يحكم على شعره كله فيقول (إنه قصيدة غرام) . ودعت محمود حامد شوكت إلى القول (إن حرارة العاطفة ميزة ظاهرة في شعر ناجي)[٢] .

أما ابراهيم المصري ، فيرى أن ناجي (بالعاطفة يعيش ومن العاطفة يستلهم وفي

---

(١) حديث الأربعاء : طه حسين ٣ / ١٥١.

(٢) مقومات الشعر العربي الحديث / ٢٥٥.

سبيل الاحساس بالعاطفة وتصويرها يضرب في مناكب القاهرة ليلاً يغشى أنديّتها وملاهيها ، ويفرح ويُهلل ويضحك ويبكي . إن شدّة إحساس ناجي بالعواطف الرقيقة هي التي تضاعف شعوره بالألم ، عندما يعترض طريقه مشهد مؤثر أو فاجعة رهيبة ، أو مجرد سماع إنسان يشكو ، أو آخر يستجدي أو ثالث يتظاهر بالسعادة . وفي عينيه أثر من مجاهدة الدموع . وهذا هو السر في تشاؤم ناجي ، وفي أزمات التمرد والسخط التي تنتابه)[١] .

أما أحمد هيكل ، فيرى أن عاطفة ناجي (عاطفة صادقة ، أولاً لأنه قد عاش كلّ تجاربه التي عبر عنها ، ثم هي عاطفة مشبوبة ، ثانياً لأنه قد أحسّ تجاربه بكل كيانه ، وأخيراً هي عاطفة إنسانية سمحة)[٢] .

ويصفه صديقه صالح جودة بأنه (شاعر الرقة العاطفية)[٣] .

ويرى عبد العزيز الدسوقي في قصائده (انفجارات عاطفية حارة تسبح في جو من الرومانسية الحزينة)[٤] .

والحق أن ناجي لم يكن شاعراً رقيق العاطفة فحسب ، وإنما كن يُجسد هذه العاطفة بالتجربة الصادقة التي لم تفرض عليه ، وإنما كانت تنبع من ممارسة أدّت إليه في كثيرٍ من الأحيان أن يقع صريعاً لحبه ، فإذا هو يبكي ويشكو وتتأزم نفسه وتشتد عاطفته كما هو الحال في قصيدة (رسائل محترقة) .

وأية عاطفة في الحب هذه ، تجعل صاحبها كل الناس ؟ يقول الشاعر:

ذلك الحب الذي علمني ... أن أحب الناس والدنيا جميعاً
وجلا لي الكون في أعماقه ... أعيناً تبكي دماء لا دموعاً

---

(١) صوت الجيل / ٤٠.
(٢) مقدمة الديوان / ٣٢.
(٣) بلابل من الشرق / ٥.
(٤) جماعة أبولو / ٣٨٧.

ورُبما كان في قصيدة (قلب راقصة) ما يدل على سمو عاطفته الإنسانية واتساع حدودها، وذلك حين يرى أنها ضحية من ضحيا المجتمع.

۞ ۞ ۞

وكما أجمع الدارسون على صدق عاطفته وسموها، فقد أجمعوا على روعة صورته الفنية ودقتها. حتى قال عنها أحمد هيكل (أنها حية نابضة نامية يحس غالباً مَزج ألوانها وتوجيه خطوطها وتركيب عناصرها، ورُبما كانت الصورة عنده أهم وأقيم وسائله التعبيرية، فهو فيها فنان مُبتكر أولاً، ورسام بارع ثانياً، وبناء يعرف كيف يركب هذه الصور آخر الأمر)[1].

ويقول أحمد المعتصم بالله عن صور ناجي (وقد تتفاوت صور ناجي في الوسامة، والوضوح والألوان والمظاهر، إلا أن صفة واحدة تغلب عليها جميعاً، وهي أنها صور حيّة نابضة)[2] والصور عندَ ناجي تمثل تياراً جديداً لأنه قد هجر بها الأسلوب المباشر الذي وجدناه عندَ شوقي وجيله، فهو أذن يعتمد الإيحاء، إذ يختفي خلف ثوب شفاف من الرمزية.

ورُبما يكون هذا الأسلوب أثراً من آثار قراءاته للشعر الأوربي.

والمعروف أن ناجي قد ترجم ديوان (أزهار الشر) لبودلير. كما أنه قرأ لشعراء الديوان وشعراء المهجر وتأثر بهم.

وأول ما يلفت النظر في صور ناجي هو تشخيص المعاني تشخيصاً حسياً كقوله:

ومن الشوق رسولٌ بيننا ونديم قدم الكأس لنا

وإذا تحدث عن حبيبته ذكر رسائلها فشبهها بالطفل فقال:

(١) مقدمة الديوان / ٣٤.

(٢) ناجي شاعر الوجدان / ٦٥.

هـدأت رسـائـل حـبـهـا كـالـطـفـل فـي أحـلامـهـا
فـحـلـفـت لا رقـدت ولا ذاقـت شـهـي مـنـامـهـا

ومن أشد المعنويات التي خصّها ناجي بالتجسيد، الهموم والآلام والأحزان، فالحزن له دمع أبدي ينهي الزهرة:

وتـرى فـي عمـق روحـي زهـرة قـد سـقـاهـا الـحـزن دمعـاً أبـديـاً

ومن مظاهر تأثر ناجي بالرمزيين، استخدام نظرية تراسل الحواس في الوصف. فها هو يجعل للصمت جناحين فيضفي عليه الحركة ويقول:

رفـرف الـصـمـت ولـكـن أقـبـلـت مـن أقـاصـي الـسـهـل أصـداء بعيدة

وفي البيت التالي يجعل للشعاع ماء وللظلال ضفافاً:

وشـعـاع طـوفـت فـي مـائـه وظـلالٌ رسـبـت فـي ضـفـتيه

وحين يُبالغ في أنينه وشكواهُ، يجعل للظلام صدر يضيق بتلك الحال:

كـأن صـدر الـظـلام ضـاق مـن كـثـرة الـبـث كـل حـيـن

ولشاعرنا أوصاف غريبة لحالته، فإذا عبرّ عن قلقه بالحياة، جعل الثواني، ـ على قصرها ـ رحبة تتسع له ولحبيبته:

أنـا إن ضـاقـت بـي الـدنـيـا لـثـوان رحـبـة قـد وسـعـتـنـا

وفي شعر ناجي أوصاف جديدة غريبة من مثل (الطعنة المجنونة) و(الليل الضرير) و(السراب الخؤون) و(اللانهاية الخرساء) و(الأماني البيض) و(الهوى المجروح)

و(المغرب الباكي) و(الخصر الجائع) . وهي أوصاف رمزية توحي بالشيء ولا تسميه .

والواقع أن ناجي كان واحداً من الرواد في صوّره الفنية بين أبناء جيله، حتى أن بعض تجديداته قد أثارت جدلاً بين الدارسين .

من ذلك الصورة التي وصف فيها ناجي سأمه وضجره وضيقه بالحياة فقال :

أمسيت أشكو الضيق ولأينا مستغرقاً في الفكر والسأم
فمضيت لا أدري إلى أينا ومشيت حيث تجرني قدمي

وقد أعترض طه حسين على هذه الصورة . لما فيها من غرابة فكرية . إلا أن معظم الذين درسوا الشاعر قد أقروه عليها وعدّوها من الصور المبتكرة[1] .

۞ ۞ ۞

أما آخر المسائل الفنية فهي الموسيقى التي تشكل إحدى عناصر الصياغة الشعرية ، والتي يجب أن تتميز بالانفعال الذي بدونه يهبط الشعر إلى مستوى النثرية والتقريرية .

وقد حكم الناقد مصطفى السحرتي على موسيقى ناجي ، بأنها من النوع الذي يمتاز بأصوات ارتكازية ، فيجمع بين النغمات العالية والمنخفضة[2] .

وهذه الارتكازية ترتكز بالعاطفة التي ترتفع وتنخفض بناءً على نوع التجربة التي تعبر عنها.

من ذلك قول شاعرنا من قصيدة الأطلال :

أعطني حريتي أطلق يدي أنني أعطيت ما أستقيت شيء

ثم يقول بعد هذا المطلع :

---

(١) أنظر : حديث الأربعاء . ٣ / ١٦٥ . والشعر المصري بعد شوقي / ٦١.

(٢) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث / ١١٣.

وهـب الطائـر عـن عـشك طـارا جفـت الغـدران والـثلج أغـارا

فالبيت الأول يُمثل الانفعال الشديد ، ويظهر فيه العنف والشدة من خلال (أعطني حريتي) أو(أطلق يدي) . وكلماتها ذات نغم عال مرتفع ، يختلف عن النغم الهادئ الرقيق المهموس الذي تُعبرعنه كلمات مثل (الطائر) و(العش) و(جفت الغدران) .

وأروع ما يمثله هذا النوع من الموسيقى ، ما جاء في قصيدة (العودة) التي سبق أن سجلنا بعض مقاطعها التي تتراوح بين الشدة والقسوة حيناً ، وبين اللين والرقة حيناً آخر .

وإذا كانت الموسيقى تتصل أتصالاً وثيقاً بالأفكار ، وتُعبر عنها بما تمتلك من نغم وإيقاع كما تتجاوب مع موضوع القصيدة ونوع التجربة ، فإنها لا بُدّ أن تختلف من حالة إلى حالة ، طبقاً للحالة الشعورية ونوع التجربة وحالاتها المختلفة ، ففي حالة التعبير عن الحزن والأسى ، وبث الأنين والشكوى ، ويختلف التعبير الصوتي ، فيكون طويلاً مُمتدّاً ذا نغم حزين ونبرات رقيقة ، وتكون الكلمات لينة هفهافة لِتُعبر عن الحالة النفسية المتعبة . أما في حالة التعبير عن الفرح والبهجة والسرور فيكون التعبير الصوتي سريع الإيقاع ، وتكون الكلمات قوية متدفقة توحي بالانشراح ، وتعبر عن الحالة النفسية التي تصاحبها . وموسيقى ناجي لا تتعامل مع الأذن ، وإنما تتحدث مع النفس ، وأقصد بهذا ، أنها موسيقى داخلية تتفاعل مع العواطف والمشاعر ، أكثر مِمّا تقف عندّ حدود الصوت ، فرنينها بعيد وآثارها لا تقف عندَ حد الصدى ، وإنما هي تنفذ إلى أعماق الوجدان والعاطفة ولذلك كثرت في لغته الألفاظ المهموسة ، ذات التأثير الإيحائي .

من ذلك تعبير الشاعر عن الظلام بـ(العواء المخيف) و(هدير الامواج) و(عصف الرعب) و(الوحدة الخرساء) و(الفضاء الجهوم) .

وقد عبر عن الخريف ببعض الصور من مثل (جفاف الروض) و(الظلال القاتمة) و(موت الروض) .

وقد رصد محمود حامد شوكت ، مسألة التراكيب اللغوية في شعر ناجي ، وقال عمّا ورد منها في قصيدة (رسائل محترقة) : (ويُلاحظ في هذه القصيدة التراكيب اللغوية

الجديدة وبذاتها الفني ودلالاتها النفسية والعاطفية ، مع أتساق في النغم وتآلفه ، مواكباً تدفق العاطفة والحس الوجداني)[1] .

والعلاقة بين اللغة عندّ ناجي وبين الموضوعات والتجارب ليست علاقة مُصطنعة ، وإنما هي صميمة وأصيلة .

أما الأوزان ، فعلى الرغم من أن ناجي لم يجدد فيها إلا قليلاً إلا أنه هجر وحدة الوزن الذي حافظ عليها شعراء التيار المحافظ ، فقد نظم بعض قصائده في أكثر من وزنٍ واحد ، لكن الأهم من هذا ، ما قيلّ من ابتداعه وزناً جديداً نظم به قصيدة (عاصفة الروح) التي افتتحها بقوله :

أيـن شـط الـرجـاء ... يـا عـبـاب الـهـمـوم
لـيـلـتـي أنـواء ... ونـهـاري غـيـوم
أعـولـي يـا جـراح ... أسـمـي الـدّيـان
لا يـهـم الـريـاح ... زورقـي غـضـبـان

وهذا وزن من نصف وزن البحر المتدارك .

وأما بالنسبة للقافية ، فقد تحرر منها ابراهيم ناجي ، على الرغم من محافظته عليها في بعض قصائده ولم يسلك فيها طريقة مُعينّة ، فأحياناً ترد مزدوجة ، وأحياناً تأتي رباعية ، وتجيء في بعض الأحيان متغيرّة كل مجمُوعة من الأبيات لكنها في كل حالة كانت منسجمّة .

- إلى حدٍ بعيدٍ - مع طبيعة القصيدة وموضوعها .

وهذه الظاهرة دلالة ، وهي أنها تعبر عن شخصيته القلقة المتوترة المنتقلة التي لم تثبت على حال .

---

(١) مقومات الشعر العربي / ٢٥٤.

وهي مهما كان القصد منها ، فتعبير عن ناحية من نواحي التجديد ، التي شكلت في شعره أصالة متميزة .

(مراجع الفصل الرابع)

الأدب العربي المعاصر في مصر : شوقي ضيف ـ القاهرة ط٥ ،١٩٧٤.

بلابل من الشرق : صالح جودة القاهرة ، ١٩٧٢ .

جماعة أبولو : عبد العزيز الدسوقي القاهرة ،١٩٦٠ .

حديث الاربعاء : طه حسين القاهرة ط٣، ١٩٦٥ .

الحنين والغربة في الشعر العربي : ماهر حسن فهمي القاهرة ، ١٩٧٠.

دراسة في الأدب العربي الحديث : محمد عبد المنعم خفاجي القاهرة، د . ت

ديوان ابراهيم ناجي : ابراهيم ناجي القاهرة ، د . ت .

الرومانتيكية : محمد غنيمي هلال القاهرة ، ١٩٧٣ .

الشعر المصري بعدّ شوقي : محمد مندور القاهرة ، ١٩٥٧.

الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث : مصطفى السحرتي القاهرة ، ١٩٤٨ .

صوت الجيل : ابراهيم المصري القاهرة ، ١٩٣٤ .

مقومات الشعر العربي الحديث : محمود حامد شوكت القاهرة ، د . ت .

ناجي الشاعر نعمات أحمد فؤاد القاهرة ، ١٩٥٤ .

ناجي شاعر الوجدان : أحمد المعتصم بالله القاهرة ، د . ت .

(الفصل الخامس)

شعر المهجر

في الوقت الذي كانت فيه جماعة الديوان تغني أدبنا العربي الحديث في المشرق بالمفاهيم الجديدة ، والأفكار الحديثة والمعاني المبتكرة ، تلبية لدواعي العصر ، وتجسيداً لمضامينه الاجتماعية والسياسية والفكرية والإنسانية ، كان أُدباء المهجر وشعراؤهم في المهجر الشمالي والمهجر الجنوبي ، يندفعون في هذا التيار التجديدي ، ليحققوا مثل إخوانهم في المشرق ما تفرضه عليهم بيئتهم الجديدة وحياتهم المعاصرة ، تجسيداً لِمّا تتطلبه تلك الحياة في عالمهم الجديد ، وتأثراً بِمّا كانّ يجري في تلك البيئة من تطور ربما لم تصل ريحه إلى شرقنا العربي .

بواعث الهجرة وظروف النشأة :

يجمع معظم الدارسين على أن وراء الهجرة بواعث اقتصادية وسياسية واجتماعية وأدبية ونفسية ، وهذه البواعث قد تظافرت جميعها أو بعضها على هجرة المئات من اللبنانيين والسوريين مِمن تهيأت لهم ظروف الهجرّة إلى القارات البعيدة .

وعلى الرغم من أن تلك الأسباب كانت كثيرة ومختلفة ، إلا أن العامل الاقتصادي كان أول العوامل التي دفعت بالمهجرين إلى أن يغادروا أوطانهم وينأوا عن أهليهم ، ويُعانوا ألم الفراق ، وحالات الغربّة ، بما يضني نفوسهم ، ويُعمق إحساسهم بحب الوطن .

فلقد أُصيبت الأقطار العربية في القرن التاسع عشر بضعف اقتصادي . نتيجة تدهور

الحياة الاقتصادية والسياسية التي عانت منها الدولة العثمانية ، بسبب تكالب الاستعمار الأوربي عليها ، وقد تمثل ذلك الضعف بقلة الانتاج الزراعي وضعف استغلال الأرض . مِمّا دفع الكثيرين إلى مغادرة البلاد سعياً إلى تحسين أحوالهم ، ولمّا سمعوه من استقبال القارة الأمريكية للوافدين عليها .

وتُمثل الأسباب الاجتماعية والنفسيّة ، عوامل فاعلة في الهجرة ، فقد كان اللبنانيون بخاصة يستجيبون للمبشرين الأجانب الوافدين من أوربا وأمريكا . وحققت تلك الاستجابة صلات وثيقة دفعت بهم إلى أن يجوبوا أقطار الأرض ، وأن يستجيبوا للتطلعات البعيدة التي حققتها صلتهم بالمبشرين .

كما أن هناك عاملاً تاريخياً نفسيّاً ، كان يحرك نفوسهم ، فالسوريون واللبنانيون كانوا أحفاد أجدادهم الذين جابوا البحار وعبروا المحيطات غير هيّابين ولا عاجزين ، وقد دفعهم هذا الشعور إلى التطلع والطموح شأنهم فيه شأن أجدادهم .

ورافق هذا الشعور حالة من الاستقبال ، شجعتهم على مغادرة أوطانهم، قاصدين أية أرض تحقق لهم الغنى والثراء .

وهكذا نرى هذه الأسباب مجتمعة من (ضغوط اقتصادية أدّى إلى فقر البلاد ، واختناق الحياة فيها . ثم تأثير المُبشرين الأجانب ، ودعايات السُياح وتشجيع شركات الملاحة ، يكلل كل ذلك ميل طبيعي نفسي عندَ اللبنانيين إلى المخاطرة وركوب الأهوال في سبيل العيش والكسب)[1] ولم تكن ظروف المهاجرين في بيئتهم الجديدة سهلة ، خصوصاً في أيامهم الأولى التي حطوا فيها الأرض الأمريكية ، خصوصاً أن معظمهم كانوا فقراء ، إذ لم يمتلكوا أو يحملوا معهم في سفرهم ، ما يُهيئ لهم عملاً أو يدر عليهم كسباً . لذلك كان عليهم أن يواجهوا الحياة بالعمل الجاد والكفاح المتواصل والإرادة القوية .

وقد عانوا فور وصولهم القارة الجديدة الحرمان والفقر ، فتمزقت نفوس الكثيرين منهم وشعروا بجرح كرامتهم ، وتمنى بعضهم لو لم يَقدِم على الهجرة . ولاحت لهم صور

---

(١) شعراء الرابطة القلمية : نادرة جميل سراج / ٤٩.

لبنان وجبالها وسفوحها وشواطئها ، وخضرة سوريا وأنهارها وبساتينها ، بما يُجسد حنينهم إلى بلادهم ويعكس حياتهم الصعبة الجديدة ، بما يثير العواطف الإنسانية والأحاسيس القوية .

وتصور أبيات الشاعر مسعود سماحة ، تلك الرحلة المضنيّة من حياة المهاجرين بقوله :

كم طويت القفار مشياً وحملي ... فوق ظهري يكاد يقصم ظهري
كم قرعت الأبواب غير مبالٍ ... بكلال وقر فصل وحرّ
كم ولجت الغابات والليل لجو ... وميض البروق شمسي وبدري
كم توسدت صخرة وذراعي ... تحت رأسي وخنجري فوق صدري

على أن الذي استطاع أن يحول بينهم وبين الهزيمة والاستسلام ، صبر طويل وصمود شديد ، أعانهم على أن ينهضوا بموقفهم ، ويحققوا شيئاً فشيئاً طموحاتهم ، ويجسدوا أحلامهم وأمانيهم . إذ لم تمر سنوات قليلة حتى تحولت تلك الحال إلى حال أفضل ، بعدَ أن تكيفوا للبيئة الجديدة ، وأخذوا بأسبابها المادية والحضارية والاجتماعية ، حتى صارت تلك الأرض الجديدة والأصقاع البعيدة ، موطناً لهم ، يعيشون مع أهله ، ويتفيؤون بظلاله ، ويعملون يداً بيد مع الذين مدوا لهم يد العون .

لكن ذلك الثراء والمجد لم يقطع تلك الجسور التي كانت تصلهم بوطنهم وبأرضهم ، ولم تبتعد بشعورهم عن حب أهلهم وإخوانهم ، لذلك ظل شعر الحنين من أخصب الموضوعات التي تغنوا بها اعتزازاً وشوقاً وحباً .

النشاط الأدبي :

وقفنا فيما تقدم على بواعث الهجرة وظروفها ، ورأينا أن المهجرين قد صمدوا لعاديات الزمن ، حتى تحقق لهم في آخر الأمر مستوى من الحياة أعانهم على الاستقرار .

ويهمنا هنا ، التعرف على الجانب الأدبي من حياتهم ، وما أتسع له من نشاط في الشعر والأدب ، والذي أستطاع أن يشق طريقه في تلك الأصقاع البعيدة ، على الرغم من الصعاب التي جابهته . حتى أستوى له شكله ، فإذا هو يشق الحجب ويجوب الآفاق ، فتكون له شخصيته المتميزة وإبداعه الفني وتجديده الذي صار أهم ما يميزه من أدب الشرق . وصار له رواده في مجال الشعر والنقد والنثر . بل لقد صار أدب المهجر فيما بعدئذٍ يستقطب النقاد والدارسين في الشرق قبلالغرب ، فكانت الدراسات الأدبية والنقدية من أهم مظاهر حركة التجديد في الأدب والنقد .

ولقد تمثل هذا النشاط ، فيما سعى إليه أُدباء المهجر وشعراؤه من تأسيس الجمعيات الأدبية التي لبى نداء تأسيسها كوكبة من الشعراء والأدباء في أمريكا الشمالية ، فإذا بالرابطة القلميّة تعكس نشاطهم في الولايات المتحدة ممثلة بمجموعة يتصدرها جبران ونعيمة وأبو ماضي ونسيب عريضة ورشيد أيّوب وندرة حداد والريحاني وأمين مشرق وغيرهم .

وتقوم في المهجر الجنوبي جماعة العصبة الأندلسية ، ويتقدمها ميشال معلوف وشفيق المعلوف والشاعر القروي ونعمة قازان والياس فرحات وسلمى صائغ وغيرهم .

ويشتد نشاط هؤلاء وأولئك ، حتى تستنفر عدداً من المعنيين بأدبهم ، فيكتبون عنهم ، وينشرون نتاجهم ، ويطبعون دواوينهم ودراساتهم .

ويتولى ذلك نخبة من أشهر أُدباء الأقطار العربية ، أمثال العقاد والمازني ومحيي الدين رضا ونادرة سِراج واحسان عباس ومحمد يوسف نجم وعبد الحكيم بلبع وكمال نشأت وأنس داود ونظمي عبد البديع وعيسى الناعوري وغيرهم .

وليس هذا فحسب ، فقد كان للتجديد الذي حققه أدب المهجر ، صدى جيد في نفوس أُدباء المشرق فإذا هم ينسجون على منواله ، ويكتبون على غراره ، وينتهجون منهجه ، فيكون لأسلوب جبران والريحاني وأمين مشرق ، صدّى في أساليب كثيرين من أمثال مي زيادة والمنفلوطي . بل أن أول تنظير نقدي عربي حديث ، ممثلاً بكتاب (الديوان) للعقاد والمازني يلتقي في أفكاره ومناهجه وآرائه بكتاب (الغربال) لميخائل

نعيمة .

ويشتد التواصل بين الجماعات العربية والهجرية ، حتى تنعقد الصلة الفكرية والروحية بينهما وبهذا يرسي أدب المهجر صرحه العتيد ، وتكون له شخصيته المتميزة ، ويكون له تأثيره ، بحيث صار يشكل ظاهرة من أنضج الظواهر الأدبية في عصرنا الحديث.

ولقد انعكس النشاط الأدبي في الولايات المتحدة على جماعة (الرابطة الأدبية) التي تأسست في أول الأمر عام ١٩٢٠. وقد أقروا جميعاً شروطاً معينة لتأسيس الرابطة ، وحددوا أهدافها الأدبية والإنسانية . وأصدرت الجماعة سنة ١٩٢١ (مجلة الرابطة القلمية) واشترك في تحريرها جبران ونعيمة وعريضة وأيوب وغيرهم .

وراحت الجماعة تنشر القصائد ، وتكتب المقالات النقدية والدراسات الأدبية ، تكتب عن أدب الشرق وتترجم لأدب الغرب .

ولقد أتسع نشاط أدباء الرابطة القلميّة لكل أتجاه شعري وفن أدبي (لقد نظموا الشعر وتفوقوا فيه ، وأبدعوا في نظمه وانتقاء مواضيعه وقوالبه ، وكتبوا نثراً عاطفياً وتصويرياً واجتماعياً ، فكان نثره شعراً رائعاً ساحراً ، وكتبوا في القصة أقاصيصهم ورواياتهم ، من أجود ما عرفه الأدب العربي في فن القصة . وقد نهج أغلبهم في آدابهم النهج الفلسفي ، فكان أدب جبران وأبي ماضي ونعيمة ونسيب عريضة يتميز بنزعته الفلسفية الروحية أو الاجتماعية ، ويشترك معهم الريحاني في ذلك إلى حدٍ كبير)[1] .

أما في المهجر الجنوبي فقد تشكلت (العصبة الأندلسية) عام ١٩٣٣ مجموعة كبيرة من الشعراء والأدباء ، في طليعتهم ميشال معلوف وداود شكّر ويوسف غانم وشكر الله الجر ، وقد انظم اليها فيما بعد ، شعراء أكثر نشاطاً وأوسع شهرة أمثال شفيق المعلوف والشاعر القروي رشيد سليم الخوري ونعمة قازان والياس فرحات ورياض المعلوف وسلمى صائغ .

وأسست الجماعة مجلتها الأدبية التي أتسعت للفنون الشعرية والأدبية على السواء ،

---

(١) أدب المهجر : عيسى الناعوري / ١٨ ـ ١٩.

كما نشطت في كتابة المقالات النقدية ، وترجمة الأدب العربي ، ونشروا الكثير من الدواوين والدراسات الأدبية والنقدية والأعمال القصصية والملاحم الشعرية . وقد وصل معظمها إلى الشرق .

ولم يقتصر هذا النشاط الأدبي لشعراء المهجر وأُدباءهم على ما قدموه من شعر ونثر ، بل تجاوزه إلى النشاط الصحفي الذي أنشئ بعيداً عن الرابطة القلميّة في الشمال والعصبة الأندلسية في الجنوب .

ومن ذلك (جريدة الهدى) و(مرأة الغرب) و(البيان) و(السمير) و(السائح) .

وكانت تلك الصحف والمجلات حريصة على اللغة العربية وأدبها وتاريخها .

الشعر واتجاهاته :

إذا كان شعراء الديوان وشعراء أبولو قد نهضوا بالشعر العربي في الشرق ، نهضة نقلته من حالة الجمود إلى حالة اليقظة ، واندفعت به إلى التعبير عن جوهر الحياة الإنسانية ، وتجسيد مضامينها المختلفة ، فقد كان شعراء المهجر في أمريكا يخطون خطوة مماثلة نهضت بالشعر نهضة واضحة ، عبر فيها الشعراء عن نفوسهم وما أختلج فيها من خواطر وأفكار وتأملات في النفس والحياة والطبيعة ، وجسدوا فيها مواقفهم تجاه هذه الأشياء ، بما كانوا يحسون به من آمال وآلام وخواطر وطموحات . وحول هذه المسائل دار شعرهم ، كما دار حولها شعراء المشرق . وهو توارد في الخواطر عجيب . وأعجب منه ما صدر عنه نقدهم الذي التقى نقد إخوانهم الذي تمثل بكتاب (الديوان) الذي أصدره العقاد والمازني . فإذا بكتاب (الغربال) الذي أصدره ميخائيل نعيمة ، يلتقي بخطوطه العريضة ، وأفكاره العامة ومنهجه الذي صدر عنه ، مع كتاب الديوان . وهذا يعني أن الجسور التي كانت تصل شعراء الشرق بشعراء المهجر قد أكدت وحدتهم الفكرية وما صدر عنها من مواقف متماثلة في الشعر ومفهومه ووظيفته وصلته بالحياة والناس والكون والطبيعة .

وقد تمثلت هذه الوحدة التي صدروا عنها في شعرهم ، في إعجاب ميخائيل نعيمة

بكتاب (الديوان) وفي ثنائه عليه وتقريضه له ، في حين أن العقاد قد قدم بمقدمة إضافية لكتاب (الغربال) الذي طبع في مصر بعد سنتين من صدور كتاب (الديوان) . ومهما تكن المسائل التي وردت في الكتاب مختلفة بعض الاختلاف ، إلاّ أنها قد اتفقت في موقفها من الشعر وماهيته وتجديده . حين رأت فيه وسيلة للتعبير عن جوهر الأشياء ، وعن عواطف الإنسان وأفكاره ومشاعره وأحاسيسه ، بالمواقف الصادقة والتجارب العميقة .

وعلى هذا قام ديوان (همس الجفون) لميخائيل نعيمة ، خواطر نفسية ، وتأملات فلسفية وأفكار في الزهد والصوفية .

ولا يقف هذا على شعر نعيمة وحسب ، وإنما تجاوزه إلى معظم شعراء المهجر .

ولعل أسماء دواوينهم الشعرية ، يمكن أن تعكس جوهر الشعر لديهم (فهيّ أمّا أسماء مستقاة من الطبيعة بمظاهرها المختلفة ، كالجداول والخمائل وأوراق الخريف ، وأما أسماء معبرة عن حالات نفسية وأفكار فلسفية تأملية مثل . الأرواح الحائرة ، وأغاني الدرويش وغيرها)[1] .

وبالعودة إلى عناوين شعر شكري والعقاد وناجي وأبي شادي وعلي محمود طه ومحمود حسن إسماعيل ، نستطيع أن نفهم كيف اتفقت مواقف شعراء المهجر مع شعراء المشرق وهو أتفاق عجيب يؤكد وحدة شعرائنا ، وصدورهم عن حالة واحدة ، ومواقف من الحياة والطبيعة والإنسان واحدة أيضاً :

وهكذا ينهض شعرنا العربي في المهجر نهضة ملحوظة وينفض عنه الغبار الذي تراكم عليه مئات من السنين ، فإذا هو يخرج إلى الحياة بِحُلته الجديدة ، ليواكب حركة الشعر في العالم المتقدم ، فتبوأ مكانه اللائق الذي عوضه إلى حدٍ بعيد عن تخلفه خلال العصور السابقة .

ولقد أتجه شعر المهجر اتجاهات عديدة ، يُمكن أن نجملها بما يلي:

الاتجاه التأملي النفسي والاتجاه الوصفي والاتجاه الإنساني والاتجاه العاطفي

---

(١) شعراء الرابطة القلمية / ١٢١.

والاتجاه الاجتماعي .

وتلتقي هذه الاتجاهات مع بعضها البعض الآخر وتتشابك ، لأن شعر المهجر يستقي من الإنسان والحياة والطبيعة موضوعاته ، وأنه يجعل من الشعر نفسه وسيلة لتجسيد الحياة والطبيعة والنفس الإنسانية .

وهكذا تختلط قصائد الطبيعة مع قصائد التأمل ، ويلتقي الوصف مع الشعر العاطفي ويتشابك الموضوع الاجتماعي مع الموضوع الإنساني .

الاتجاه التأملي النفسي :

ليس شعر التأمل الفكري والفلسفي جديداً في شعرنا العربي ، فقد أثار أبن الرومي وأبو تمام والمتنبي وأبو العلاء في شعرهم ، مسائل تأمليّة وقضايا فكرية ، لا يمكن أغفالها.

إلاّ أن أتجاه شعر المهجر التأملي ، أصبح يشكل ظاهرة عامة ربما فاقت كل خواطرهم الشعرية . وكانت الظروف القاسية التي واجهت شعراء المهجر ، سبباً في بروز هذا الاتجاه ؛ فقد ترك هؤلاء أوطانهم ، وغادروا أهلهم وأحبابهم ، وواجهوا في بيئتهم الجديدة ظروفاً اقتصادية ونفسية صعبة انعكست في شعرهم حنيناً إلى أهلهم وحباً لأوطانهم . فراحوا يُعبرون عنها بالمعاني المتناقضة من (يقين وشك ورضى وسخط وقلق وطمأنينة وغنى وفقر وتفاؤل وتشاؤم)[(١)] .

وعلى الرغم من أن هذه المعاني قد حققت في شعرهم تجديداً ملحوظاً ، وأنها جسدَت ما كان ينتابهم من قلق واضطراب وحيرَة ، خصوصاً في المراحل الأولى من حياتهم إلاّ أنها تحولت فيما بعد إلى قضايا كبيرة زلزلت كيانهم ، وعمقت إحساسهم بالألم وانتهت بكثيرين منهم إلى زعزعة ثقتهم بالحياة والكون ، وصارت فيما بعدئذ تناقش الكثير من المسائل الجديدة ، بل أنها قد (جرَتهم في مجال النظر السطحي في قضايا الوجود والكون ، إلى مجال النظر الفلسفي الذي يناقش الأسباب ويبحث عن العلل

---

(١) حركة التجديد الشعري في المهجر . عبد الحكيم بلبع / ٢٠٠.

البعيدة والقريبة ، ويتجاوزوا حدود العالم الطبيعي المحسوس ، إلى ما وراءه من أسرار وألغاز ، فراحوا يطرحون أمام أنفسهم هذه الأسئلة : لماذا خُلقنا ولماذا نعيش ، وإلى أي غاية نحن مسوقون ، وما الوجود وما العدم ، وما اللذة وما الألم ، وما الخير وما الشر ، وما الحياة وما الموت)[1] . وغير هذه وتلك من المسائل التي شكلت جانباً كبيراً من تراثهم الشعري ، مِمّا لم نعهد له مثيلاً في شعرنا العربي في المشرق .

وعلى الرغم من الحرية الفكرية التي تمتع بها هؤلاء الشعراء في بيئتهم الجديدة ، والتي ساعدتهم على إثارة هذه التساؤلات والتي سلختهم من تلك الأجواء الروحية الرحبّة التي تربوا في أحضانها في بيئتهم المشرقية، مِمّا أوقع معظمهم في تيارات فكرية مشبوهة ، أسلمتهم إلى البحث في موضوعات تتناقض تمام التناقض مع الفكر المسيحي والإسلامي فراحوا يبحثون في قضايا الثنائية والعدميّة وأمثالها ، ويناقشون مسائل روحية دينية ليست من صميم وظيفة الإنسان في الحياة أو قدرته مِمّا قادهم في آخر الأمر إلى تحقيق نوع من الإثارة الفكرية والتساؤل المنطقي عن الوجود والعدم والحياة التي لم يستطيعوا معرفة كنهها والوقوف على أسرارها .

ورُبما أنتهى عندّ بعضهم إلى الإيمان بوحدة الأديان ووحدة الوجود . وتمثل قصائد **فوزي المعلوف في** مطوّلة (بساط الريح وشعلة العذاب) وأبي ماضي في ديوانه (الجداول والخمائل) والريحاني في (ريحانياته) هذا المنطق الفكري . بل أن شعر جبران في (مواكبه) المشورة يشكل وحدة ظاهرة ملحوظة في هذا الاتجاه . فهو يسوق مقارنة طريفة بين الحياة الجديدة التي يحياها الإنسان في ظل الحضارة الماديّة ، وبين حياة الغاب التي تلوثها أطماع البشر ، ولم تُدنسها الشرور والأحقاد . يقول :

الخير في الناس مصنوعٌ إذا جبروا   والشر في الناس لا يُفنى إذا قبروا
وأكثر الناس آلاتٌ تُحركها   أصابع الدهر يوماً ثم تنكسر

(١) المرجع السابق / ٢٠١.

فأفضل الناس قطعانٌ يسير بها صوت الرعاة ومن لم يمش يندثر
ليس في الغابات راعٍ لا ولا فيها القطيع
فالشتا يمشي ولكن لا يجاريه الربيع
خلق الناس عبيداً للذي يأبى الخضوع

۞ ۞ ۞

وما الحياة سوى نومٌ تراوده أحلامٌ من بِمُراد النفس يأتمر
والسر في النفس حزن النفس يشهره فإن تولى فبالأفراح يستتر
فإن ترفعت عن رغدٍ وعن كدرٍ جاوزت ظل الذي حازت به الفكر

والقصيدة ملحمة تأملية طويلة ، وكلها يأتي على هذا النسق الفكري الذي يتأمل الحياة ويناقشها . كما يبحث فيها تناقضات النفس البشرية وما ينتابها من خيرٍ وشر ولذة وألم وحق وظلم ، وينتهي إلى أن حياتنا المادية هذه ، هي التي تسودها المتناقضات ، بينما حياة الغاب هي حياة صافية بريئة خالية من كل ما يدنسها .

وقد شغل جبران نفسه بهذا الاتجاه ، وحقق في شعره مضامين فنية عميقة تؤكد نهاية ما توصل إليه في نظراته إلى الحياة البشرية القائمة ، وخلاصة ما يراه بديلاً لها . وتمثل قصيدته الرائعة(البلاد المحجوبة)هذا التفكير العميق الذي عبّرعنه بأسلوب سلس بسيط بعيد عن التعقيد.

وقصيدة البلاد المحجوبة ، تبين (أن المحور الأساس لتلك النزعة التأملية الفلسفية . هو الاهتمام بقضايا الإنسان ، والبحث عن كل ما يحقق له الأمن والسعادة ولو عن طريق الحلم بعالم خير مثالي ، إذا لم يجد الإنسان سبيلاً إلى تحقيقه والوصول اليه في واقعه ، فلا أقل من أن يلتمسه داخل نفسه ، فهيّ المصدر الحقيقي لكل سعادة ينشدها ، وكل طمأنينة

يهفو اليها)[١] .

والأبيات التالية من القصيدة تفصح عن عالم جبران المنشود وعن وطنه الذي ينشد وعن مُثله التي يسعى اليها . بعيداً عن بلدان الأرض التي لوثتها أطماع البشرية ، واندفعت تدنسها بالقمع والظلم والحقد والكراهية . يقول فيها .

يا بلاداً حجبت منذ الأزل ... كيف نرجوك ومن أين السبيل
أي قفر دونها أي جبل ... سورها العالي ومن أين الدليل
أتراب أنت أم أنت الأمل ... في نفوس تتمنى المستحيل
يا بلاد الفكر يا مهد الألى ... عبدوا الحق وصلوا للجمال
ما طلبناك بركبٍ أو على ... متن سفن أو بخيل أو رجال
لست في الشرق ولا الغرب ولا ... في جنوب الأرض أو نحو الشمال
لست في البر ولا تحت البحار ... لست في السهل ولا الوعر الحرج
أنت في الأمواج أنوارٌ ونار ... أنت في صدري فؤادٍ يختلج

تلك هي مدينة جبران أو قل هي (اليوتوبيا) التي كان يبحث عنها ، ويسعى اليها . ولا شك أن أفكارها ومعانيها لم تخطر على بال شعرائنا في الشرق إلاّ في القليل النادر ، وهي معان احتفظ بريادتهاشعراء المهجر وجبران بالذات .

ولم يكن هذا الشاعر هو الوحيد الذي يبحث عن عالمه المنشود في (الغابة) ، فإذا كانت قصيدته السابقة (الأرض المحجوبة) قد عكست عالمه هذا فإن (إيليا أبو ماضي) قد سعى إلى نشدان عالم مماثل ، في قصيدته الرائعة (الغابة المفقودة) التي وجدّ فيها ملاذه الآمن ، وحياته المثالية التي تنأى فيها الأحقاد وتحتشد بصور الجمال والعدل ، والكرامة والحب ، يقول فيها :

---

(١) المرجع السابق /٢٠٠ .

لله في الغابة أيامنا ... ماعا بها الآ تلاشيها
طوراً علينا ظل أرواحها ... وتارة نحصي أقاحيها
وإن تضاحكنا سمّعنا الصدى ... يضحك معنا في أقاصيها
وإن مشينا فوق كثبانها ... لاحت فشاقتنا أدانيها

لكن غابة أبي ماضي هذه، هي أيضاً (اليوتوبيا) التي لا تلبث أن تصير بعيدة التحقق، بسبب أطماع الإنسان ودماره وشره، ومن هنا لم يبد فيها شاعرنا متفائلاً، وإنما هو حزين لغيابها:

لا غابتي اليوم كعهدي بها ... ولا التي أحببتها فيها
قد بدل الإنسان أطوارها ... واغتصب الطير مآويها
وفت بالبارود جلمودها ... واجتث بالناس دواليها
وشاد من أحجارها قرية ... سكانها الناس وأهلوها

حقاً أنها (يوتوبيا) ضائعة لا يمكن تحققها، وهكذا الشأن في كل شعر المهجر، أنهم يحلمون بعالم مثالي وطبيعة آمنه لا يمكن تحققها مع واقع الحياة الإنسانية. لما في نفس الإنسان مع أطماع وأحقاد وشرور، ولهذا أستسلم معظمهم للألم والحزن ووقف موقفاً متشائماً من الحياة.

ويبدوا أن شعراء المهجر الشمالي كانوا أكثر ميلاً إلى هذا الاتجاه التأملي، ورُبما يعود السبب إلى انبهارهم بالعنصر الحضاري الذي وجدوه في البيئة الأمريكية الجديدة.

ومن هنا كانت نزعتهم إلى روحانية الشرق، وهجومهم على مادية الغرب. (وقد كان للوجود والموت، وما بعدّ الموت حظ وافر من اهتمام الشماليين فشاعت في شعرهم

نزعة تأمُلية تتضح عندّ إيليا أبي ماضي في أغلب شعره)[١] .

وتعد قصيدة الطلاسم محاولة واضحة للإجابة عن أسرار الحياة والوجود التي جهلتها الإنسانية . وقد وقف الشاعر فيها موقفاً متشككاً ، ربما وصل مداه إلى مذهب (اللاأدرية) :

جئت لا أعلم من أين ولكني أتيت
ولقد أبصرت قدامي طريقاً فمشّيت
وسأبقّى سائراً إن شئت هذا أم أبيّت
كيف جئت ، كيف أبصرت طريقي
لست أدري

والقصيدة طويلة وتتجه كل معانيها إلى التساؤلات ، ولا يصل صاحبها في معالجاته إلى حل . ويكفي أن يدل عنوانها على هذا الاتجاه .

ويحاول جبران أن يفلسف الحياة في ظل هذه المفاهيم التي تتخذ من معاني العدل والظلم والحرب والسلام والحياة والموت مادة لها . وربما كانت قصيدة (المواكب) التي سبق الاستشهاد بها ، خير ما يؤكد هذه النزعة التأملية لدى شعراء المهجر .

وقد أمعن شعراء المهجر الشمالي ، في تحقيق هذا التيار في شعرهم . ورُبما كان كما أسلفنا ـ أشد ما يميز شعرهم . حتى ربطوا كل نشاطهم الاجتماعي والإنساني به . من ذلك ما فعله ميخائل نعيمة ، حين حقق هذا الاتجاه في موضوع الغزل بقوله :

انـــا الـــسـر الـــذي اســتـتـرا   بـــروحـــك مـــنـــذ مـــــا خـطـــرا

والواقع أنك (مهما تنقلت في قراءاتك من)(النبي) و(المجنون) و(السابق) لجبران . إلى (همس الجفون) و(كرم على درب) لميخائيل نعيمة . إلى شعر إيليا أبي ماضي في (الجداول) و(الخمائل) إلى غير هؤلاء من شعراء ، فستجد هذا الإحساس الفلسفي الروحي

---

(١) شعر المهجر كمال نشأت / ٢٨ .

منعكساً على أعمال شعراء الرابطة القلميّة)[١] بالذات .

۞ ۞ ۞

ومن أشد مظاهر الاتجاه التأملي في شعر المهجر ، فكرة وحدة الوجود التي يرى معتنقوها أن الله سبحانه وتعالى يتجلى في كل شيء خلقه ، في الإنسان والحيوان وفي النبات وفي الجماد ، بل وفي كل موجودٍ . يقول شكراً لله الجرّ:

وعــلام القول إن الله قد حجب عنــا
هو في النهر وفي الحقْل وفي الغصن تثنى
هو في البحر وفي الريح وفي الغابـة عنى
هو في الأكوان منذ كانت وفينا منذ كنا

وعلى الرغم من أن العديد من شعرائنا المتصوفين القدامى قد عالجوا هذه الفكرة في شعرهم ، إلا أنها قد انطلقت منذ القرن السابع الهجري حيث بلغ أوجهاً عند محي الدين بن عربي وجلال الدين الرومي .

وظلت فكرة وحدة الوجود في الشعر الحديث تطفو على سطح القصيدة لدى الزهاوي والرصافي وغيرهما ،إذ لم تشكل ظاهرة شعرية واضحة، حتى تم لها ذلك عند شعراء المهجر.

فهذا شاعر الجنوب نعمة فازان يقول في وحدة الوجود :

رأيــت القـطـرة الـصـغـرى ... تــروي غـلـة الـقـفـر
وحــالــت بعــد ذا نـهـرا ... إلــى آمـالـه يـجـري
رأيــت الـزهـرة الـزهـراء ... تـخـطـر خـطـرة العـجـب
يـسـاقـيـها نـسـيـم الـصـبـح ... كـاسـات الـنـدى العـذب
فـمـن زهـر إلـى تـرب ... إلـى زهـر إلـى تـرب

---

(١) الأدب وقيم الحياة المعاصرة : محمد زكي العشماوي / ١١٤.

أما ميخائيل نعيمة فيناقش هذه الوحدة في تأمل فلسفي عجيب، إذ يرى أن الكائنات تتوحد في حقيقة كلية واحدة، لأنها جميعاً من صنع الله. لذلك نراه يطالع صورة نفسه في كل مظهر من مظاهر الطبيعة التي تحيط به، فهو يطالعها في البحر وفي الريح وفي الفجر وفي الشمس وفي شدو البلابل، فالخلق الإنساني كما يراه آية من آيات القدرة الإلهية:

إيه نفسي أنت لحن ، فيّ قد رنّ صداه
وقعته يد فنان خفي لا أراه
أنت ريح ونسيم أنت موج أنت بحر
أنت برق أنت رعد أنت ليل أنت صبح

أنت فيض من إله

❁ ❁ ❁

ومن الأفكار التي راودت شعراء المهجر، وضمنوها شعرهم، فكرة (الثنائية) التي يظهر فيها التناقض في النفس الإنسانية، كالتناقض بين الخير والشر والجمال والقبح.

وإحساس شعراء المهجر بهذا التناقض، يعكس شعورهم بعذاب النفس، ويجسد قلقهم على المصير المؤلم الذي ينتاب النفس الإنسانية، كما يشير إلى تورطهم في الأفكار المشبوهة والمادية التي شاعت في الغرب منذ القرن التاسع عشر، والتي كان روادها يسعون إلى هدم القيم الروحية التي تُنادي بها الكنائس المنسيحية.

ورائد هذه الفكرة في الشعر المهجري، ميخائيل نعيمة الذي تعذب في ظل مفهومها، حتى راح يصيح في نهاية إحدى قصائده:

في الناس خيرٌ وشر في البحر مدٌ وجزر

وقد تعرض نسيب عريضة لهذه الفكرة في قصيدته (يا نفس) فقال :

يـا نـفـس هـل لك فـي الفصال فـالـجـسـم أعـيـاه الـوصـول
أم شـاقـك الـذكـر الـقـديم ذكـر الـحـمـى قـبـل الـسـديم
فـوقـفـت فـي سجن الأديـم نـحـو الـحـمـى تـتـلـفـتـين

وفكرة الثنائية هذه ، على ما فيها من هدم للقيم الروحية التي جبل عليها هؤلاء الشعراء في بيئتهم المشرقية ، إلاّ أنها من جانب آخر قد أثرت شعرهم بالمضامين الجديدة التي تقوم على تعمّق أسرار النفس ومعاني الحياة (فكما تمرّد جبران على (الثنائية) التي تقضي بالفصل بين جوهري النفس والروح ، فإننا نراه ونرى كثيراً غيره من شعراء المهجر يتساءلون عن طبيعة هذه النفس وعن كنهها وأسرارها وخلودها وطاعتها وعصيانها وما ركب فيها من اندفاع إلى الشر أو نزوع إلى الخير)[1] .

وفي ظل الاتجاه التأملي النفسي ، بحث شعراء المهجر ، خلود النفس الإنسانية ، التي لا تغنى بغناء الجسم بعدَ الموت ، وبهذا يكون شعرهم أدلى بدلوه بين ولاء الفلاسفة الذين بحثوا خلود النفس في الشعر كأبن سينا وغيره .

ويقف في مقدمة الشعراء الذين تطرقوا في شعرهم إلى خلود النفس، جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة ونسيب عريضة .

فهذا هو نسيب عريضة يخاطب نفسه داعياً إياها أن تفارق جسده لتعود إلى عالمها الأمثل ، بعدّأن شعر بما استبدّت به نفسه من شهوات ولذائذ . فقال :

يـا نـفـس أنـت لـك الـخـلـود ومـصـيـر جـسـمـي للـحـود
سـيـعـيـث عـيـشـك فـيـه دود فـدعـي لـه مـا تـنـخـرين
يـا نـفـس هـل لـك فـي الفـصال فـالـجـسـم أعـيـاه الـوصـال

---

(١) حركة التجديد في الشعر المهجري / ٢١٥.

حملته ثقل الجبال ورزلته لا تجفلين

وقد عالج جبران في قصيدته (يا نفس) هذه الفكرة ، وكذلك فعل ميخائيل نعيمة في العديد من قصائده .

وقد تناول شعراء المهجر مسألة الخلود تناولاً مختلفاً ، يتوقف على اختلاف مواقفهم من النفس الإنسانية ، فجبران يستخدم الأدلة المنطقية ، ويحمل صوره الشعرية ما يُلائم موقفه من مسألة (الخلود) ونسيب عريضة يضع قضية الخلود في موضع الحقائق الثابتة ، دونما حاجة إلى اثباتها وتأكيدها .

وهكذا راح هؤلاء الشعراء يضربون في أعماق النفس الإنسانية مضارب شتى، ويقفون منها مواقف مختلفة ، وسعوا إلى أن يجعلوا للشعر وظيفة استكناه النفس الإنسانية، بعد أن كانت تبتعد عن هذا الميدان .

وصحيح أن شكري وصحبه من جماعة الديوان قد عالجوا هذه المسألة وأمثالها في شعرهم ، لكن معالجتهم لها كانت أقلّ عُمقاً من شعراء المهجر إذ لمسوها لمساً حقيقاً . والواقع أن شعراء المهجر لم يختلفوا في مواقفهم من النفس ومن خلودها وجوهرها وتناقضاتها ، إلاّ بالطريقة التي عالجوا فيها هذه النفس على وفق مواقفهم وثقافاتهم ، وبذلك فتحوا للشعر ميادين جديدة لا عهد لشعرنا العربي بها إلا في نطاق مُحدد .

✿ ✿ ✿

وقد تفنن شعراء المهجر في المعاني التي عالجوا فيها النفس ، وضمنوها هذا الاتجاه التأملي بحيث لم يتركوا ظاهرة من ظواهر الحياة التي تتصل بالنفس الإنسانية إلاّ وعالجوها فقد التفتوا إلى الموت لصلته بالنفس ، ورأوا فيه خلاصاً من مشكلة الوجود الذي حيرهم ، أو العذاب النفسي الذي طالما انتابهم ، فإذا بهم يهتفون به ويرحبون بمقدمه ، تماماً كما فعل شعراء الديوان ، فهذا هو جبران يرى في الموت خلاصاً وشفاءً مِمّا ينتاب نفسه من حيرّة وعذاب وقلق ، فيقول :

تلك حالي فإذا قالت ما عسى حل به ؟ قالوا : الجنون
وإذا قالت أيشفي ويزول ما به ؟ قولوا : ستشفيه المنون

ويهتف نسيب عريضة بالموت هيا ويقول :

يا عاصفات هبي وفرقي السنين
في العمق يلقي قلبي مرفأه الأمين

وحين استعصى على الواقع حل مشاكلهم ، لجأوا إلى بناء عالمهم المنشود فيما رسمه لهم خيالهم في عالم الأحلام . فهذا هو الشاعر ندرة حداد يتسلى بما يصطنع في عالم الأحلام ويقول:

حياة الناس واحدة ومكتوب لها الفشل
فأبقى ما بها عدم وأطيع ما بها أمل

وفي ظل هذا الاتجاه التأملي ، عبر شعراء المهجر عن حيرتهم في فهم النفس الإنسانية ، فتسألوا وقالوا على لسان رشيد أيوب :

سألت الناس من هذا فقالوا يعلم الله
فلا ندري بما فيه ويسهو أن سألناه

أما شاعر الحيرة والقلق دون منازع فهو إيليا أبو ماضي ، الذي يعكس ديوانه (الجداول) هذا التيار الحائر . حيث يقول في قصيدته الشائعة المعروفة :

أنا لا أذكر شيئاً عن حياتي الماضية
أنا لا أعرف شيئاً عن حياتي الآتية
لي ذات غير أني لست أدري ما هي

فمتى تعرف ذاتي كنه ذاتي

لست أدري

ذلكم هو الاتجاه التأملي النفسي في الشعر المهجري ، وهو كما رأيناه يتضح لدى مهجريي الشمال أكثر مِمّا يظهر في شعر أهل الجنوب ، بسبب طبيعة الحياة المادية التي طوّقت حياة الشماليين ، ووضعتهم وجهاً لوجه أمام التناقض بين إيمانهم بمثلهم الدينية وقيمهم الروحية التي فطروا عليها وتربوا في ظلها في وطنهم الأم ، والتي تبين أنها عصفت بها عواصف التيارات المادية والعلمية ، وبين مجابهتهم هذه الحياة التي لا تقيس الأشياء إلاّ بهذا المقياس المادي الحضاري كما يقال ..

(والذي يقرأ أدبهم التأملي يرى أنهم كانوا في تأملاتهم يتجردون من طبيعة الطين ، ويسمون فوق الحياة وفوق البشر ، ويحلقون بأخيلتهم في عوالم مجهولة ، يحللون النفس الإنسانية ، ويصورونها بدقة ، ويحاولون إماطة اللثام عن أسرار الحياة وأسرار ما وراء الحياة ، وفي كثير من هذه التأملات العميقة الرحيبة ، يحدُوهم الشك ، ولكنه الشك الباحث عن الحقيقة ، المتطلّع إلى تحقيق مثل إنسانية عُليا خالدة . لذلك نستطيع القول أن الأدب العربي لم يعرف الأدب التأملي قط كما عرفه أدب المهجر)[١] .

الاتجاه الإنساني :

في شعر المهجر كله ، ظهرت نزعة إنسانية واضحة ، تدعو إلى الأخوّة والمحبة ، والوحدة بين الناس ، وترفض الظلم والكراهية والتفرقة . ورُبما تأصلت هذه النزعة لدى شعراء المهجر منذ أن رحلوا عن أوطانهم ، وحلوا أرضهم الجديدة التي جابهوا فيها الصعاب ، وشعروا بالمهانة ، ووقفوا أسرى للحرمان ، ولذلك لهجوا بحب الناس ، ودعوا إلى الأثرة ، ونادوا بالتسامح ، وعشقوا الحب ، وتحاملوا على الكراهية والحقد .

فهذا هو الشاعر ندرة الحداد ينادي بكل هذه المثل الإنسانية : فيقول :

---

(١) أدب المهجر : عيسى الناعوري / ٩١.

يا أخي الساعي لنيل المجد خفف عنك جمحك
أنست لا ترضى سوى نفسك إن أحرزت فتحك
سر معي في الأرض ، تنسى المال والجاه وطمحك
أنا راضٍ بالعصا يا أيها الحامل رمحك
وسأرضى خبزك الأسود في الحب وملحك
وسأنسى جرح قلبي كلما شاهدت جرحك
وأرى ليلك ليلي وأرى صبحي صبحك
وإذا اخطأت نحوي فأنا الطالب صفحك

ويسخر أبو ماضي من انقسام المجتمع الإنساني إلى فقراء وأغنياء ، ويدعو إلى عطف الإنسان على الإنسان .

ويدعو الشاعر القروي إلى الإحسان ويذم البخل ويمدح الجود والعطاء فيقول :

من حبة القمح أتخذ مثل الندى يا من قبضت عن الندى يمناكا
هي حبة أعطتك عشر سنابل لتجُود أنت بحبة لسواكا
حلمت بأن ستعيش في خير القرى فتراقصت للموت نحو رحاكا

والواقع أن شعراء المهجر عموماً قد دعوا في شعرهم (إلى نشر المبادئ السامية ، والمُثل العُليا بين الناس ، ومحاربة النظم التي تباعد بين الإنسان وأخيه الإنسان ، والعمل على خلق مجتمع إنساني يسوده العدل والرحمة والمحبة ، وعلى تخفيف الشقاء الإنساني وتصوير الحياة بصورة مُحببة إلى النفوس ، وهو المحبّة الصحيحة لكل ما في الوجود بغير تفضيل أو تفريق)(١) .

---

(١) أدب المهجر / ٩٧.

وعلى الرغم من أن كل شعراء المهجر قد اجتمعوا على هذه الدعوة الإنسانية وضمنوها قصائدهم ، إلاّ أنها قد شكلت ظاهرة بارزة في ديواني (الخمائل) و(الجداول) لأبي ماضي وربما كانت قصيدة (أخي) لميخائيل نعيمة التي حملت الكثير من المعاني الإنسانية ، خير دليل على ما كانت تطفح به نفس الشاعر من قيم عُليا ومُثل إنسانية . وتمثلت هذه في إحدى قصائده التي وردّ فيها قوله :

واجعل اللهم قلبي واحة نسقي القريب والغريب

وكذلك في قول نعمة قازان :

ألا فاشربوا الوحي من جرّتي ولا بأس أن تكسروا جرّتي
إذا كان فيها الحياة اشربوا ولا ترفعوها على صحتي

خير ما يؤكد سماحة نفسه وطيب قلبه .

❁ ❁ ❁

وقد التفت بعض شعراء المهجر إلى المجتمع العربي ، فرأوا في حياته مادة ثرة لتجسيد النزعة الإنسانية ، فالمجتمع العربي في الشرق على الخصوص يموج بالحركة التي تمد الشعر بالموضوعات الإنسانية .

وقد التفت الشاعر زكي قنصل التفاتة ذكية إلى بعض هذه الصور التي تعكس حال الطبقة الكادحة ، الذين (يتفصد جبينهم بالعرق ، وتلهث حياتهم كداً وتعباً ، ويسهمون بأوفر نصيب في بناء الحياة الإنسانية ، كماسح الأحذية والبناء والعتال والمعلمة وبائعة الزهر ، وغيرهم من المشتغلين بالمهن الشريفة النافعة . كما يقول الشاعر : فقد أحس بآلام هذه الفئة الكادحة من البشر فحاول أن يصور حياتهما في شعره)[١] .

---

(١) التجديد في شعر المهجر / ٢٧٤ ـ ٢٧٥.

وجاءت قصيدته (بائع السوس) لتؤكد إحساسه بعمق التجربة الإنسانية، وبصدق إحساسه بها، إذ يقول:

حمل الشراب وطاف بالبشر | يا رب أنقذه من الخطر
يكفيه أن الشمس تجلده | أبداً بأسواط من الشرر
فإذا اتقى بالطفل لفحتها | هبت عليه الريح من سقر
هاضت جناحيه الصعاب فلم | يقعد، وناشته فلم يخر
مادام في عرينه شمم | فلتعصف الأهوال ولتثر
يا لقمةً بدمائه انغمست | لم تتركي منه سوى أثر

وعلى هذا النحو تسير قصائده الأخرى مثل: بياع الجرائد، العاملة، الخباز، الشرطي، الفلاح.

وهذه الموضوعات تذكرنا بموضوعات العقاد بديوانه (عابر سبيل) التي تظهر فيها الواقعية بكل ما تمتلك من صدق وحيوية ودقة، وهي قصائد تنتمي جميعاً مع ما ذكرنا من قصائد زكي قنصل إلى هذه النزعة الإنسانية التي تستمد من الإنسان الكادح مادتها التصويرية، لتؤكد ما يحس بها من صدق في العواطف، ونبل في المشاعر وإحساس بالقيم البشرية والإنسانية.

ومن المعاني التي تضمنتها هذه النزعة في شعر المهجر، الدعوة إلى الثورة على التقاليد الاجتماعية التي تحد من حركة الإنسان وحريته وطاقته، فقد ثاروا على الأقطاع وعلى التفرقة الدينية والمذهبية، وحرضوا على الاستعمار، ونددوا بالحكام الظالمين، وأكدوا على حرية المرأة في العمل، وحريتها في اختيار الزوج، ومطالبتها في المساواة بينها وبين الرجل في الحقوق والواجبات، وثاروا على الأوضاع المتوارثة التي تضعف من قيمتها وتقلل من شأنها.

ومن ذلك أيضاً دعوتهم إلى المحبة بين البشر وإلى الإخاء والتسامح والتعاطف

والتعاون ووقفوا من مشكلة الفقر والغنى موقفاً رومانسياً ، إذ لم ينادوا بالثورة على الأغنياء، بل استعطفوهم الرفق بالفقراء ، وحملوا الطبيعة البشرية أسباب هذا الظلم .

ومن المعاني الإنسانية التي دعوا اليها ، تحمل الأذى والبغي ، من أجل أن يسود مجتمع إنساني ، تسوده المحبة ، وتُبنى أُسسه على العطاء والخير ، وربما كان لعمق المبادئ السامية المتمثلة بالقيم الروحية التي جبلوا عليها وتربوا على مبادئها ، دور في هذه الدعوة المطلقة المفتوحة ، التي تحمل فيها الشاعر المهجري كلّ ألوان الظلم والعسف في سبيل تأكيدها ، والتي تبدوا في قول جبران موجهاً حديثه إلى إخوانه البشر الذين ينزعون هذا المنزع .

يا من يعادينا وما إن لنا ... ذنب اليه غير أحلامنا
لوموا وسبوا والعنوا واسخروا ... وسادروا أيامنا بالخصام
وابغوا وجوروا وارحموا واصلبوا ... فالروح فينا جوهر لا يضام

وهي دعوة تتسلح بالمثل التي نادى بها الانجيل ، والذي أُشربت أرواحهم فيه .

وهذه الدعوة قد أكدّت في شعرهم (منطلق السمو بالنفس والاستعلاء بها فوق أحقاد الناس وكراهيتهم ، وتجاوز كل آفات الضعف البشري والانتصار عليها بالرضى والصبر والإيمان بالنفس وبكل قيم الحب والمودة والسلام)(١) .

ومن هنا تحقق في شعرهم (ظاهرة مشتركة تلقي ضوءً على أحوالهم النفسية التي صدروا عنها في أشعارهم ، طمأنينة عامة تسود حياتهم ورضى بما قسم لهم ، وصبر على ما أنزلته بهم الأيام)(٢) .

وتُمثل قصيدة ميخائيل نعيمة (الطمأنينة) خير شاهد على تحقق هذه الظاهرة لدى شعراء المهجر وهذه الظاهرة ـ شيوع الطمأنينة ـ هي التي طبعت شعر أكثرهم بطابع التفاؤل

---

(١) حركة التجديد الشعري في المهجر / ١٩٧.

(٢) شعراء الرابطة القلمية / ١٥٩.

والنظر إلى الحياة بالابتسامة والرضى والأمل والأستشار .

وقصيدة أبي ماضي (فلسفة الحياة) خير ما يمثل النزعة التفاؤلية . وهي بلاشك تلتقي في أصولها العميقة بالمعاني الإنسانية التي فطر عليها الإنسان في سلوكه وعلاقاته مع أبناء جنسه ، لذلك فإن نزعة الرضى هذه تجسد روح الإنسانية التي يجب أن تقوم عليها علاقات البشر مع بعضهم البعض الآخر .

ولابدّ من تعليل لهذه النزعة الإنسانية التي أتجه اليها شعراء المهجر ، أهي حصيلة للأفكار الغربية والبيئة الامريكية ، وما يتصل بها من تقدم حضاري ووعي اجتماعي وتطور أدبي ، أم أنها في أصلها أثر من آثار الرسالة الروحية التي حملها الإسلام وحملتها المسيحية في بيئاتهم المشرقية ، والتي تأصلت في نفوسهم وصارت الموجه الأساس لعلاقاتهم وتفكيرهم وتصرفاتهم.

أغلب الظن أن البيئة المهجرية الجديدة لم تحمل هذه البذور الإنسانية التي انطبعت عليها نفوس هؤلاء الشعراء ، لما تتضمنه من اعتداء بالمادة وحضارتها التي وجهت ولاتزال ، سلوك الفرد والجماعة في الغرب والتي توجهت عنها كل أوجه النشاط الإنساني وسعيه إلى المادية الصرفة ، بعيداً عن المثل التي تنادي بها الأديان السماوية وقيمها الروحية .

ناهيك عن أن الدين ، فقد وظيفته الحقيقية حين صوّب الإنسان نظره إلى معطيات العلم ، وفقد تلك القيم التي تنادي بها الأديان السماوية . لذلك نرى أن المعاني الإنسانية التي احتشدت في شعر المهجر ، تمتد إلى تلك القيم الروحية التي ظل الإنسان المشرقي ولا يزال ، يحملها ويعتد بها ، ويصدر عنها في كل علاقاته وتصرفاته ومواقفه .

ورُبما يظهر هذا الأثر الروحي في أبيات (فرحات) التي يقول فيها :

وحدّت أو أشركت ذنبك واحد ... إن كنت بين الناس غير مُوحد

سكنوا مناطق جمة فتعددت ... ألوانهم والنوع لم يتعدد

فإذا حكمت على امرئي لسواده ... فلقد حكمت على حسامٌ مُغمد

فلرب قلب كالجماعة أبيض　　للخمر يخفق تحت جلد أسود

وفي هذا النص فكر إسلامي يرى أن الناس سواسية ، لا يختلفون لجنس أو لون وهو فكر يناقض واقع الحياة الأمريكية وعلاقاتها التي تفرق بين الأبيض والأسود . ورُبما كان في أبيات ندرة حداد التي أستشهدنا بها في أول كلامنا على الاتجاه الإنساني ، دعوة إلى النصح والتسامح والمحبة ، وهي معان نادى بها الإسلام كما نادت بها المسيحية .

۞ ۞ ۞

(وعاش المهجري في الغرب آخذاً نفسه بما انطبع عليه في المشرق من خلف : الازدراء للدنيا ، والتواضع ، وعدم الشكوى والقناعة ، والانصراف عن النهم المادي . ومع أن الشاعر قد ألزم نفسه الحفاظ على هذه المبادئ ، غير أنه لم يرتض لصغيره ذلك ، فيما يتعلق بجمع المال ، فتراه يوصيه بالجمع له ، على ألاّ يغفل فضيلة العطاء كرماً بالمال)[1] .

وهكذا راح الشاعر (ندرة حداد) يخفف من غلواء المادية الغريبة حين يوجهها بالقيم الروحية المشرقية السمحّة التي نادت بها السماء ، فقال مخاطباً ولده :

جئت يا بني مثلما　　والدك المسكينُ جاء
جئت دنيا كلما　　محصتها ازددت ازدراء
وإذا ازددت بها　　معرفةً زادتْ خفاء
عشت بين الناس　　لا أصحاب إلاّ الفقراء
لا أُبالي أن أكلت الصبح　　ما كان عشاء
ولزمت الصمت لا　　أشكو هموماً أو شتاء
وعلى المال وأهل السما　　ل وليت الآباء
هكذا عشت ولا　　أطلب أن تحيا اقتداء

(١) أدب المهجر بين أصالة الشرق وفكر الغرب : نظمى عبد البديع / ٥٣٣.

أجمع المال إذا استطعت ولا تنس العطاء
حسب من يعطي ثناء الناس أن رام الثناء

ولو رحنا نعرض هذه المعاني على الكتُب المقدسة لوجدناها تحتفل بها احتفالاً شديداً ، وتحض على تطبيقها ليسود المجتمع الحُب والإخاء والوحدة .

وهكذا راح شعراء المهجر يستنبطون المعاني والقيم من الكتب الدينية المقدسة ، ومن تراثهم المشرقي الخالد ، ويأخذون من مجتمعهم المشرقي وعاداته وأعرافه وقيمه ومُثله ، كل المعاني ويعتمدون أفكاره ليملئوا بها شُعرهم ، ويضمنونها قصائدهم ، حتى امتلأت ثراءً فكرياً واحتشدت بالمعاني المبتكرة التي لم يألفها الشعر الغربي ، وإنما ألفها من قبل ، شعرنا في المشرق العربي عند مجموعة من الشعراء كالرصافي والزهاوي وحافظ ابراهيم وغيرهم .

الاتجاه القومي والوطني :

تتمثل أصالة الشاعر المهجري ، في احتفاظه بحبه لوطنه ، وتمجيد مآثر أُمته ، وذلك أمر ، جر اليه حنين الشاعر إلى موطن الولادة ، ومرابع النشأة وعلى الرغم من بُعد المسافة المكانية والزمانية التي كانت تفصل بين وطنهم وبين البُلدان التي هاجروا اليها ، إلا أنهم ظلوا محتفظين بعواطفهم وحبهم تجاه أهليهم وأبناء جلدتهم الذين ظلوا يعانون من التخلف وما كان يسود حياتهم من هوان وضعف .

وقد احتفظ شعر المهجريين بشعر ضخم يحتفل بالدفاع عن البلاد واستنهاض الوطن ومُقاومة التعصب الطائفي والرضوخ للمحتل والاستكانة للحاكم المُستبد ، والرضى بالفقر والذل . ولذلك صبّوا جام غضبهم على الزعامات الفاسدة والسياسات المستبدّة والكيانات الهزيلة ، ووصفوها بأبشع الأوصاف واتهموا أصحابها بالخسة والخيانة والضعف والاستسلام .

ومن أشد الشعراء تأكيداً لهذه المعاني ، الشاعر القروي ، الذي استنهض الوطن

وهاجم الحقد والبغضاء في قصيدته (الداء العياء) . وقد هاجم فيها الطائفية والتعصب[(١)] .

ولا يكتفي الشاعر بهذا التصوير لحال لبنان والأمة العربية ، بل يسنده بصورة الأُمة العربية وتُراثها المجيد الحافل بصور الأمجاد والبطولة .

ويُهاجم (الياس قنصل) الزعامات المستسلمة للاستعمار ، ويدعو إلى أمتشاق السيف دفاعاً عن الوطن ، وينعى على الجيل الجديد الذي استشرى فيه الفساد ، ونام عن الدفاع عن الوطن فقال يصف أبناء وطنه :

وأهلوه حتى الآن لم يتوفقوا ... إلى مرشد حرَ ولم يتألبوا
وقد رضخوا للأجنبي ونيره ... فباروا واستذلوا وعذبوا
ومالي أراهم جانحين إلى الرضا ... وقد سكتوا والظلم يطفو ويرسب
ولا يغفر العار الذي حف أهله ... وسكانها إلاّ الحسام المشطب

ومن الشعراء الذين أسهموا في الذود عن الوطن ، انطلاقاً من حبهم له واعتزازهم بأهله وحرصهم على سيادته ووحدته وعزته ، الشاعر(الياس فرحات) الذي هاجم الطائفية والمذهبية ، والشاعر (نعمة الحاج) الذي أتهم الغرب بالتعصب وبالبعد عن التحضر والتمدين ، والشاعر (أبو الفضل الوليد) الذي دعا إلى الوحدة العربية ، و(يوسف فرحات) الذي أكد هذه الوحدة .

ولم يصور الشعراء واقع بلادهم المتهرئ وحسب ، بل قابلوه بالاعتداء بالعنصر الحضاري الذي حفظ للأُمة العربية بقاءها ونقاءها .

من ذلك فخر(أبو الفضل الوليد) بتاريخ العرب وصوره الحضارية ، و(جورج كعدي) الذي يبين فضل القرآن ولغته العربية على العرب .

وعلى هذا الوتر الحضاري العربي الإسلامي ، ضرب شعراء المهجر في الشمال وفي

---

(١) تنظر القصيدة بديوانه (الأعاصير) / ٣٣.

الجنوب . ومنهم عدا من ذكرنا (شكر الله الجر) و(ميشيل مغربي) و(جورج عساف) .

وقد استطاعت الدكتورة (عزيزة مريدن) أن تضع يدها على هذه النزعة القومية والإنسانية التي تؤكد عنصر الأصالة لدى شعراء المهجر الجنوبي بخاصة[١] .

ويستخلص من القصائد التي أكدّت هذا العنصر القومي الوطني في الشعر المهجري. أن هؤلاء الشعراء قد تراوحت مواقفهم ، بين الهجوم على الاستعمار من جهة ، وبين الكشف عن صورة التهريء التي تنتاب الأمة العربية ، والتغني بأمجادها وصورها الحضارية المتألقة ، مِمّا يؤكد أن البيئة الجديدة ، ومغرياتها المادية والحضارية والعلمية ، لم تلغ اعتزازهم بتراث أمتهم.

ويُلاحظ أن شعراء المهجر الجنوبي ، كانوا أكثر حرصاً من شعراء المهجر الشمالي في الكشف عن العنصر الحضاري لأمتهم . ورُبما كان للبيئة الشمالية التي أغرت أصحابها بالعنصر المادي ، دخل في هذا .

على أن هذه الملاحظة لا تعني أن شعراء المهجر الشمالي قد تخلوا عن إخوانهم العرب في محنتهم وتخلفهم ، ولا يعني أيضاً تخليهم عن اعتزازهم بمآثر أمتهم وأمجادها وحضارتها ، فهذا هو الشاعر (إيليا أبو ماضي) تستصرخه أحداث بلاده وتخلُفها واستسلام أهلها ، فيستنهض أبناءها ويستفز مشاعرهم الوطنية ، وأحاسيسهم القومية ضد الاحتلال والتخلف والتعسف ، وله في هذا قصائد (الشاعر) و(الشاعر والأمة) و(العميان) و(تبر وتراب) وغيرها من التي تعد من غرر القصائد القومية والوطنية . وباستقراء معانيها تبين موقف الشاعر من أُمته وبني وطنه ، ففيها يظهر حرصه وحبه لبلاده .

وقد سلك الدرب نفسه الشاعر رشيد سليم الخوري والشاعر القروي وأمين الريحاني ، والياس فرحات وغيرهم من شعراء المهجر الشمالي والجنوبي .

وعلى هذا النحو راح شعراء المهجر يضربون في أبعاد الماضي (ويستظهرون في شعرهم ورثات أسلافهم ، وضروباً من الحس التاريخي ، تصل بينهم وبين قُدماهم ، فهم

(١) كتابها : القومية والإنسانية في شعر المهجر الجنوبي .

لم يحسوا حاضرهم وحده ، بل أحسوا معه ماضيهم ، إحساساً مستمراً دائباً لا ينقطع في كل ما ينظمون من خواطر ، ويصوغون من عواطف وأفكار ، ورُبما كانت ثورتهم التي يعلنونها ، أكبر دليل على وعيهم للماضي ، وأنهم لم يفرطوا في الاتصال به والإحساس بجزيئاته)[١] وقد أنتبه شوقي ضيف إلى تجاربهم التي لا تكاد تتميز في شيءٍ عن تجارب العصور الماضية ، إلا من حيث الارتباط بأوضاع زمنية جديدة ، وذلك حين وضع يده على بعض ما تركوه في مطولاتهم الشعرية من مثل (على بساط الريح) لفوزي المعلوف ، و(عبقر) لشفيق المعلوف ، إذ الرحلتان في حقيقتهما (صورتان جديدتان من رحلة)(التوابع والزواج) لأبن شهيد الأندلسي و(رسالة الغفران) للمعري ، وأحاديث (المعراج النبوي) وأحاديث الجن والشياطين في قصصنا الشعبي والديني معاً)[٢] .

۞ ۞ ۞

على أن أشد الظواهر الشعرية صلة بنزعتهم القومية ، ظاهرة الحنين التي تجسدت فيها عواطفهم الوطنية وأحاسيسهم الإنسانية ومواقفهم النبيلة تجاه أهلهم وذويهم ، وحرصهم على وحدة أبناء أمتهم ، وإقالتهم من عثراتهم ، وإنقاذهم من العبودية التي قيدت حريتهم ونالت من كرامتهم ، وهكذا راح شعراؤهم يعبرون عن الحسرة على فراق أوطانهم ومدى الشغف بها والشوق إلى لقائها ، على الرغم من أن حضارة البيئة الجديدة قد صهرت معظمهم في معدنها الجديد ، إلا أنهم رغم هذا الانْصهار ، ظلوا يتميزون بأصالة معدنهم القديم ، ولم تغرهم صور الحياة الجديدة ، وما فيها من بريق أخاذ عن حق البراءة والفطرة التي تميزت بها بيئة أوطانهم . والسبب في ذلك ـ كما نرى ـ أن هؤلاء المهجريين (قد تركوا بلادهم ذات الطبيعة السمحة الجميلة وهجروا حياة قانعة بسيطة محافظة وخلَفوا وراءهم مرابعهم ومراتعهم وملاعبهم وأهلهم إلى حيث المادية الصارخة الصاخبة ، وعجزوا عن التكيف معها ، لذا نراهم قد أحسوا الضياع والوحدة والضعف ،

---

(١) دراسات في الشعر العربي المعاصر : شوقي ضيف / ٢٥٥.

(٢) المرجع نفسه / ٢٥٧.

ونهض عامل الاغتراب يفعل فعله ، فقد أحسوا بآلام البعد وبقسوة الفراق وبالتهاب الوجد)[1] .

ومن هنا راح (نعمة الحاج) ورشيد أيوب والياس فرحات ونسيب عريضة وإيليا أبو ماضي وميخائيل نعيمة والياس قنصل وغيرهم» يتغنون بحب الوطن وينعمون بظلال أفيائه يتذكرون سفوح جبال لبنان وشجر الأرز وشاطئ ، بردى . ويحنون إلى ملاعب الصبا ومراتع الهوى . وكأنها كانت جميعاً فردوسهم المفقود . فهذا هو نعمة الحاج يعبر عن حسرته على فراق الوطن والأحباب ويتوق إلى لقائها ويقول :

تذكرت أهلي في النوى وبلاديا ... وقد طال شوقي للحمى وبعاديا
تذكرت هاتيك الربوع وأهلها ... ويا حبذا تلك الربوع الزواهيا
تطير لها نفسي من الوجد والجوى ... ويمسي لها دمعي على الخد جاريا
وتهتز من شوقي اليها جوارحي ... كما أهتز غصن مال للريح حانيا
فلا الشوق يدنيني ولا الفكر نائيا ... ولا الدمع يحديني ولا القلب ساليا
وداعاً وداعاً يا بلادي فإنني ... أودع مشتاقاً إلى العود ثانيا
«وقد يجمع الله الشتيتين بعدما ... يظنان كل الظن أن لا تلاقيا»

ويُلاحظ أن الحنين إلى الوطن قد سيق بأسلوب رقيق يتغلف بغلالة رمزية خفيفة ، تدعو إلى حياة الغاب والعودة إلى الطبيعة ، بعيداً عن صخب الحياة المادية والحضارية التي انحرفت بالإنسان عن إنسانيته ، وحولته بعدّ براءته المعهودة إلى ذئبٍ ضارٍ تمتد مخالبه إلى إنسانية الإنسان لتسلبه أعز مضامينها .

ولذلك لم تكن قصائد الغاب وصفاً للطبيعة ، بل جاءت دعوة إلى الحياة الفطرية التي فطر عليها الإنسان منذ آلاف السنين .

(١) أدب المهجر / ٢٤٥.

وفي قصيدة (المواكب) لجبران خليل جبران دعوة صريحة للعودة إلى هذه الحياة التي عبر فيها الشاعر عن ثنائية الحياة التي (صاغها الإنسان لنفسه، فإذا هو يحمل في قيود تكلبه من مثل السيادة والعبودية والإيمان والفكر والسرور والحزن والعدل والظلم والعلم والجمال والخير والشر)[1] والواقع أن هذا (الغاب الذي يفكر فيه جبران ليس إلاّ لبنان وطنه، ذلك الفردوس الذي فقده، وأرض الأحلام التي غابت عن بصره وراء الأفق البعيد)[2] كما يقول شوقي ضيف وذلك لخلو هذا الغاب من الظلم والعبودية والفقر والحزن والموت:

ليس في الغابات راعٍ ... لا ولا فيها القطيع
ليس في الغابات حزنٌ ... لا ولا فيها الهموم
ليس في الغابات موتٌ ... لا ولا فيها القبور

ويمضي نسيب عريضة في الدرب نفسه ليقتفي أثر جبران فيقول:

يا نفس رحماك أين نمضي ... فما أمامي سوى قبور
فلنترك العقل حيث يبغي ... فليس للعقل من شعور

۞ ۞ ۞

فصاحت النفس بي وقالت ... مالي وللناس والزحام
أصبت يا نفس فاتبعيني ... فليس كالغاب من مقام
يا غاب جئناك للتعري ... أنا ونفسي ولا حرام

وفي قصيدة (الغابة المفقودة) لإيليا أبي ماضي يهتف الشاعر:

---

(١) المرجع السابق / ٣٦٤.
(٢) نفسه / ٢٦٦.

يا لهفة النفس على غابة كنت وهذا نلتقي فيها
لله في الغابة أيامنا ماعها بها إلاّ تلاشيها

وهو حنين إلى لبنان موطن الشاعر ، ولكنه كما قلنا مغلف بغلالة رمزية خفيفة ، أما ميخائيل نعيمة ، فقد كان يحلم حلماً ذهبياً بموطنه لبنان ، فإذا هو يضرب بموسيقى شعره على أوتار حسه القومي ليؤكد نزعته القومية الأصيلة وحبه الدافق ومشاعره الفيّاضة تجاه كل ما يتذكره من صور لبنان العزيز الجميل :

أشجار الغابة تحيينا وطيور الغابات تناجينا
وزهور الغاب تصافحنا ونصافحها وتهنينا
أغصان الغاب تلاعبنا وهوام الغاب تداعبنا
وصخور الوادي تدعونا وصدى الاجراس يعاتبنا

ولو شئنا أن نمثل لكل ما تركه شعراء المهجر في ذكر الغاب حنيناً لموطن الولادة ومكان النشأة وملاعب الصبا ، لطال بنا المقام ، لكن الذي نريد أن نقره هو أن هذا الشعر الثر ، وما ينطوي عليه من عواطف صادقة ومشاعر دافقة ، إن هو إلا تجسيدٌ للنزعة القومية التي ظل شعراء المهجر مشدودين اليها .

الاتجاه الوصفي :

ونقصد بهذا وصف الطبيعة ، وموقف شاعر المهجر منها وطريقة التعبير عنها . وذلك لكي نفرق بينه وبين وصف النفس ، ووصف الكون ، مِمّا يندرج تحت الاتجاه التأملي الذي فرغنا من الكلام عليه .

وأول ما يطالعنا من المظاهر الطبيعية التي وصفها شعراء المهجر (الغاب) .

وعلى الرغم مِمّا يحتشد في وصف الغاب من مظاهر طبيعية مختلفة ، إلا أن وصفه

والحديث عنه ينفرد بخصوصيّة مُعينة ، وهي ـ كما أسلفنا ـ تتلفع بغلالة رمزية معينة أيضاً، لأن الغاب وما فيه لا يوصف أو يستوحي ، كما هو الشأن في المظاهر الطبيعية الأخرى ، وإنما الهدف منه كما تقول نادرة سراج (التمرد والثورة على الحياة المُعقدّة المشوشة والدعوة الحارة للرجوع إلى الطبيعة الساذجة البسيطة)[1] .

ولعلّ حياتهم المعقدة المشوشة التي جابهتهم في بيئتهم الجديدة التي لم تلق ـ وبسرعة ـ حالة من القبول أو الرضى ، هي التي دفعتهم ـ كرد فعل ـ إلى نشدان حياة الغاب ، ناهيك عن أنهم أرادوا بهذا الغاب لبنان وسوريا التي تركت فراغاً في نفوسهم ، بعدَ أن غادروها مضطرين في بعض الأحيان.

لذلك قررنا قبل قليل ، أن الغاب كان أثراً من آثار الحنين ، وهذا هو الذي دعانا إلى أن نجعله من آثاره .

ويستهدف الحديث عن الاتجاه الوصفي هنا ، موقف الشاعر المهني من كل مظاهر الطبيعة ، وفعلها في نفسه ، وشاعر المهجر كما هو معروف ، يمتلك رهافة في الحس ، ورقة في الشعور وصدقاً في العواطف أمام الطبيعة التي نشأ وترعرع وعاش في ظلها في لبنان وسوريا ، لذلك صارت الطبيعة جزءً من نفسه وهي التي رققت من طبعه ، وعمقت موقفه من الحياة .

وعلى الرغم من أن الشاعر الحق يستوحي ـ عادة ـ الطبيعة في شعره ، إلا أن شعراء المهجر (في وصفهم للطبيعة تتجلى عندهم روح التفكير الفلسفي والنظرة التأملية إلى كل ما حولهم)[2] .

وأول ما لفت نظر شعراء المهجر إلى الطبيعة ، الليل والبحر ، فجبران مثلاً يعجبه الليل ويتجاوب معه ويستشف مكنونات أسراره ، ويشعر نحوه بالألفة والصداقة ، وأبو ماضي يحن إلى الليل ويناغي حبيبته في ظلامه .

---

(١) شعراء الرابطة القلمية / ١٦٢.

(٢) نفسه / ١٦٩.

ونسيب عريضة يلذ له التأمل إذا جنّ الليل ، ويستوحي في ظلمته عظمة الطبيعة ، والليل لديه يوحي بالعمق وهو وسيلة للتأمل والبحث عن طريق الخلاص .

وهذا الموقف من الليل وتصوره ، يختلف عن موقف الشاعر القديم من الليل إذ كان يخافه ويرهب منه ، وهو كذلك لا يستوحيه بالقدر الذي نجده لدى شاعر المهجر على الخصوص . ويجيء البحر في المرتبة الثانية في وصفهم للطبيعة . وموقفهم الإستيحائي من البحر كموقفهم من الليل ، فقد استوحوا من اضطرابه اضطراب نفوسهم ، واستوحوا من مدّه وجزره ما تتراوح فيه نفوسهم من حنين وتطلع إلى ما وراء الطبيعة .

ويتجلى في موقف جبران أمام البحر ، روح التفكير التأملي الفلسفي حين يُنسب اليه كل الأشياء في الطبيعة :

غير أن البحر يبقى هاجعاً ... قائلاً في نومه : الكل لي

ويخاطب ميخائيل نعيمة ، البحر بلسان الفيلسوف المتأمل في الأشياء . المتطلع إلى أسرار الكون ، ويُقارن بين هيجان البحر واضطرابه ، وما يموج في نفسه من اضطراب . وفي طلاسم أبي ماضي حديث عن البحر ومع البحر ، وتساؤل عن أصله وعمره وقصده وفيها مقارنة بين خصائص من نفسية الشاعر وبعض خصائص البحر وحديثه مع البحر يحس قارئه وكأنما الشاعر قد تفاعلت نفسه مع البحر[(١)] .

أنت يا بحر أسير ... آه ما أعظمُ أسرك
أنت مثلي أيها الجبار ... لا تملك أمرك
أشبهت حالك حالي ... وحكى عذري عذرك
فمتى أنجو من الأسر ... وتنجو ؟

---

(١) للاستزادة ينظر المرجع السابق / ١٧٥ ـ ١٧٦.

لـــســـت أدري

وقد تابع أبو ماضي صديقه في نسبته كل شيءٍ إلى البحر ، واستوحى نفسه التوّاقة إلى المعرفة ، من البحر واستكنه المجهول منه حتى وصل حد اللاأدريه :

أنـنــي يــا بــحــر بــحــر　　　شــاطــئــاه شــاطــئــاكــا
الـغـد الـمـجـهـول والأمــس　　　الــلــذان اكــتــنــفــاكــا
وكــلانــا صــائرٌ يــا بــحــر　　　فــي هــــذا وذاكـــا
لا تــســلــنــي مــاغــدٌ　　　مـــا أمـــسٌ ؟ إنـــي

لـــســـت أدري

ووقفة أبي ماضي هذه تذكرنا بوقفة ابراهيم ناجي أمام البحر ، حين تأمله واستوحى ما في نفسه من حيرة وقلق واضطراب .

وهكذا يجيء حديث شعراء المهجر(عن البحر ومع البحر حديثاً فيه كثير من التأمل والتطلع نحو الأفق البعيد الذي يبدو من ورائه نائياً غامضاً ، كما أن فيه محاولات للتقرّب من البحر والتشبه به في الوحدة والوحشة والسكون ، وفي الهيجان والقلق والاضطراب ، ولا عجب ، فطبيعة هؤلاء الشعراء كانت توحي اليهم بكل هذه الأشياء ، ونفسياتهم المنطوية الحزينة كانت تموج بمثل تلك العواطف)[١] .

ومِمّا تجدر ملاحظته ، أن هذا الاستيحاء والتأمل كان أعمق لدى شعراء الشمال منه إلى شعراء الجنوب .

وفيما عدا الليل والبحر ، اللذين استقطبا عناية شعراء المهجر ، فقد استعانوا أيضاً لهذا الاستيحاء بمظاهر طبيعية أُخرى من مثل الأنهار والأزهار والرياض والطيور وشكلت الرياض في شعرهم وحدة طبيعيّة متكاملة تحتشد بالألوان والأشكال ، وتعبق بالروائح

---

(١) المرجع السابق / ١٧٧ ـ ١٧٨.

والعطور .

فلميخائيل نعيمة (النهر المتجمد)، ولجبران (البنفسجية الطموحة) ولإيليا أبي ماضي (زهرة أقحوان) .

وارتبطت في رياضهم ، الطبيعة الحية بالطبيعة الجامدة ، وشكلت في قصائدهم لوحات فنية تزهو بالألوان وتعبق بالعطور وتتدفق بأعذب الألحان .

❁ ❁ ❁

وقد ارتبطت مظاهر الطبيعة عندَ شعراء المهجر ، بالزمن ، فكان فصل الخريف أقرب فصول السنة إلى نفوسهم الآسية ومشاعرهم الدافقة ، وهي ظاهرة نجد أثرها لدى كل الشعراء الرومانتيكيين في العالم كله ، إذ تسقط أوراق الأشجار في هذا الفصل ، وتمر بفترة سبات بعيدة عن الحيويّة والنشاط . وقد أستوحى الشعراء الرومانتيكيون ذبول نفوسهم وخيبة آمالهم وفشل حبهم من هذا الفصل الذي تسببت فيه الطبيعة بل أن أحدهم قد استوحى أسم ديوانه من أوراق هذا الفصل فسماه (أوراق الخريف) وللشاعر ندرة حداد مقطوعة بعنوان (الخريف) .

وفي إحدى قصائده يتحدث رشيد أيوب عن (الورقة المنتعشة) التي هبّت عليها رياح الخريف .

(وكثيراً ما كان الشعراء المهجريون يتخذون من الطبيعة ومظاهرها الكثيرة المتنوعة، مصدر ألهام بحقيقة الإيمان وجوهره ، وطريقاً مضيئاً يلتمسون فيه المضي إلى رحاب الله ، ويلتمسون دلائل وجوده وبراهين عظمته في كل ما أبدع من هذه الكائنات التي تُحيط بهم ، والتي هي أبلغ دليل وأصدق بُرهان على وجوده الأسمى)[١] .

وتستطيع قصيدة (ابتهالات) للشاعر ميخائيل نعيمة أن تقدم كل ما يمكن أن يراه الإنسان في الطبيعة والتي هي دليل القدرة الإلهيّة ، ويرى فيها صورة من عظمة الخالق المبدع[٢] .

---

(١) حركة التجديد الشعري في المهجر / ٢٩٣.

(٢) تراجع القصيدة بديوانه (همس الجفون) ص ٣٢ وما بعدها .

✿ ✿ ✿

يبقى أن نشير إلى أن النزعة العاطفية ، وحديثها عن المرأة ، قد أرتبط ارتباطاً شديداً بوصف الطبيعة . وصورة المرأة في الشعر المهجري قد تجاوزت النطاق المادي المعروف ، وأصبح ذكرهم لها يرتبط بالإيحاء الذي وجدناه في وصف الطبيعة ، فالمرأة لديهم توحي بنظارة الحياة وبهجتها وبالآمال ، وترتبط بالأماني والطموحات ، وشكلت في تراثهم الشعري جانباً أساسياً ، وهو ما يُلاحظ عندَ جبران وأبي ماضي والياس فرحات والشاعر القروي وشفيق المعلوف .

لقد مثلت المرأة في شعر المهجريين(محوراً من أهم المحاور التي دارت حولها فلسفتهم المثالية ، فهي حجر الزاوية في البناء النفسي والفكري لهذه الفلسفة ، وهي الصورة التي يعكسون من خلالها آفاق وجدانهم ، وهم يرسمون صورة للحياة البشرية كما ينبغي أن تكون)[١].

وهذا ما يمكن أن نجده في قصيدة (الغابة المفقودة) وقصيدة (المساء) لإيليا أبي ماضي وكذلك نجده في قصائد لنسيب عريضة وشفيق المعلوف والياس فرحات وميخائيل نعيمة .

وعلى الرغم من أن شعراء المهجر قد اتخذوا من المرأة محوراً عن النفس والحياة ، إلا أن شعرهم لم يخل من التوجه إلى المرأة بصورة مباشرة ليتحققوا بها موضوعاتهم العاطفية . (فهم يتغنون بها ويهتفون بحبها ويهيمون معها فوق أبراج النجوم وعلى قمم الجبال ، ويرون فيها من وجوه الجَمال والسحر ما يتفننون في رسم صوره وتجلية أسراره في نسيج شعري جديد)[٢] .

ويُخاطب ميخائل نعيمة أوراق الخريف الذاويّة بلهجة الإنسان ، ويجعلها محوراً للتعبير عن أفكاره الفلسفية ، ومنها كمون المادة وتناسخها وانتقالها في أطوار مختلفة من الحياة .

---

(١) حركة التجديد الشعري في المهجر / ٢٩٩ ـ ٣٠٠.

(٢) نفسه / ٣١١.

إن هذا الموقف الإستيحائي من فصل الخريف، ويؤكد تجديد شعراء المهجر في موضوعات الشعر العربي ، إذ لم يكن هذا الفصل في الشعر القديم يختلف عن غيره من فصول السنة على الرغم من اختلاف طبيعته . لكن شعراء المهجر . هم من أوائل الذين منحوا فصل الخريف هذا المعنى المبتكر ، إذ ربطوا بين مظاهره ومظاهر الإنسان الذي يشبهه ، ولذلك كانت عنايتهم بهذا الفصل أكثر من اهتمامهم بفصل الربيع على عكس ما حصل في الشعر العربي القديم الذي حفل بالعناية بفصل الربيع ، لأنه يمنح البهجة للإنسان، ويعبر عن الحيوية الدافقة في ذاته .

ولم ينس شعراء المهجر فصل الربيع ، لما فيه من جمال وسحر وما يوحي من دفق وحيوية وانشراح وبهجة . وما كان لشعراء المهجر أن يتغافلوه ، وبلادهم كلها تمثل ربيعاً دائماً تكسوه الخضرة وتغطيه الثلوج وتملأه الأشجار ، وتفوح العطور من أزهاره وتتلوّن الأرض بألوانه ، وتتشابك فيه الأنهار وتتساقط الشلالات .

وهكذا راح شعراء المهجر يتغنوّن بفصل الربيع ، ويُرتلون له الألحان، ويمنحونه من مشاعرهم الرقيقة وأحاسيسهم الدافقة ما يدل على احتفائهم بمظاهره واحتفالهم بطبيعته .

وقد تميزت قصائد الربيع هذه بأنها حفلت بالدقة والمهارة ، وامتازت بالحيوية والحرارة وبالتصوير الدقيق ، لأن مظاهر هذا الفصل لوحة تتشكل أبعادها من قضايا كثيرة ، الألوان والأشكال والعطور ، وتتعانق فيها ظلالها الطبيعية الحية مع الطبيعة الميتة ، ولعل قصيدة رشيد أيوب (هي الدنيا) تستطيع أن تؤكد هذا الاتجاه إذ يقول فيها :

قالوا ربيع قلت أين الصبا
أين الفراشات وأين الطيور
أيام أعدو خلفها حافياً
وكيفما في الحقل دارت أدور
طائرة ، لكنني مثلها
من فرحي ما بين تلك الزهور

أما فصل الشتاء ، فيبدو أنهم لم يميلوا إليه فشكوا من طوله ، لما يُثير في أنفسهم من

ضيق وانقباض .

القضايا الفنية :

مثلما حفل شعر المهجر بالعديد من المضامين الجديدة ، فقد توافر على تجديد القصيدة من ناحيتها (الشكلية وخصوصاً ما يتصل فيها بالأوزان والقوافي وأساليب التعبير وبناء الصورة الفنيّة وعنصر الموسيقى الشعرية . كما عنوا باللغة الشعرية واندفعوا في تجديدها اندفاعات قوية مِمّا حقق لهم موقع الريادة في معظم هذه المسائل ، وهو ما يتفق مع تطلعاتهم في بناء القصيدة العربية الحديثة بناء يستكمل أصوله المعروفة بثوب جديد يتناسب مع حياتهم الجديدة وطموحاتهم في ارتياد كل الطرق التي تحقق لشعرهم موقعاً رفيعاً وموقفاً رائداً .

وهكذا مضى شعراء المهجر في ارتياد كل الدروب والوسائل التي تحقق لهم ما أرادوه ، سواءً في مسائل الشكل أو قضايا المضمون .

الصياغة الشعرية ـ في الأوزان والقوافي :

وقف شعراء المهجر موقفاً صعباً من أوزان الشعر القديم ومالوا عن البحور الطويلة إلى البحور القصيرة أو المجزوءة ، مِمّا هيأ لهم الطريق إلى ولوج فن الموشح ، لما فيه من عذوبة موسيقية واستسلاماً لطريق التعبير ، وما تتميز به من بساطة .

ولم يقف هؤلاء الشعراء عندَ حدود تقليد الموشحات الأندلسية ، بل تعدوها إلى ما يُحقق اندفاعهم في التجديد . لذلك فقد صاغوها على مختلف البحور ، على خلاف ما عهدناه في الموشح الأندلسي الذي آثر بحوراً محددة .

وقد لاءموا بين بحورهم وموضوعاتها التي تنسجم معها .

وكان نسيب عريضة من أشد المندفعين في اتخاذ بحور تختلف عن البحور المعروفة للموشح (فهو لا يسير فيها على طريقة الموشحات الأندلسية تماماً ، بل يغير ويبدل ، ويدخل ما شاء له النغم الموسيقي من زيادة في التفاعيل أو نقص منها . وهو يُقسِم

القصيدة إلى مقطوعات تتميز كل مقطوعات منها بنغم خاص وتسير في بحر مُعين إلى أن تلتقي بتاليتها في توافق وانسجام)[١] .

ولم يكتف نسيب عريضة بهذا فقط ، فقد مزج بين بعض البحور الشعرية القديمة وبين الموشح الأندلسي مزحاً ملائماً في توافق تام .

ورُبما كان لتأثر هذا الشاعر وغيره بالأساليب الغريبة أثر في تحقيق هذا التجديد في الموشح ، وكذلك لاطلاعهم على الموشح الأندلسي ، وهو ما حقق لهم التجديد في الصياغة والموسيقى الشعرية . وهذا ما أشار اليه أنيس المقدسي ، حين رأى أن التوشيح الجديد متأثر من جهته بالطريقة الأندلسية ومن جهة أُخرى بأساليب النغم عندَ الأوربيين .

على أن هذا الاقتحام الفني في مجال البحور ، والذي نفذوه على فن الموشح ، لا يعني عزوفهم عن البحور المعروفة التي نظم على أوزانها الشعراء العرب قدماء ومحدثين ، فقد تمسك معظمهم بتلك البحور ، وتصرف بعضهم الآخر بقسم منها ، وسلك قسم ثالث طريق البحور الأجنبية فصاغ بها بعض قصائده .

وسبب عناية شعراء المهجر بالموشحات والنظم على غرارها فيما يبدو لنا ، هو أن هذا الفن هو الوحيد الذي أستسلم لموقفهم من البحور ، وأن مقاييسه الفنية ، التي كانت منذ القديم خروجاً على البحور المألوفة ، هي التي انسجمت مع أهدافهم في تغيير تلك البحور من أجل التنويع في موسيقى القصيدة . ورُبما لم نجد محاولة في غير الموشح تستسلم لهذا التنويع في القافية ، أو اللعب بعدد التفاعيل كما فعل ذلك شعراء المهجر .

ومن أكثر الشعراء ولوعاً في تغيير القافية وتنويع البحار ألياس فرحات ورشيد أيوب ونسيب عريضة وأمين الريحاني . فلنسيب عريضة موشحه بعنوان (النعامى) ولرشيد أيوب موشحه أسمها (ذكرى لبنان) وأُخرى عنوانها (خلياني) ولإلياس فرحات موشحه (يا حمامة) .

ومع شيوع ظاهرة التنويع هذه فإنها لم تكن شيئاً مبتكراً ، إذ سبق إليها الشعر

---

(١) شعراء الرابطة القلمية / ٢٥٥.

المهجري .

ويبدو لنا إنّ تحقيق هذا التغيير في شكل القصيدة وتنويع موسيقاها لدى شعراء المهجر ، كان في نظرهم ـ على الأقل ـ ضرورة اقتضتها دعوتهم إلى التحرر من الأشكال التعبيرية في القصيدة . وفي هذا المجال دعى ميخائيل نعيمة إلى تحطيم القافية ، لما وجد فيها من قيد يحد من قرائح الشعراء . وقد طبق دعوته هذه على أعظم قصائده وهي (النهر المتجمد) .

وجاءت قصيدة إيليا أبي ماضي (لست أدري) على نظام المربعات .

وكتب ميخائيل نعيمة أيضاً قصيدته (لو تدرك الأشواك) على غرار الموشح ، إذ استخدم شكلاً موسيقياً ينتهي بالأقفال .

ولجورج صيدح قصيدة تقترب من هذا اللون بعنوان (ساعة الغروب).

ولجبران قصيدة بعنوان (أغنية الليل)، ولرشيد أيوب قصيدة (بربي لبنان) ينحو فيها هذا النحو ، ولنسيب عريضة قصيدة (على طريق إرم) .

على أن هذه التغييرات التي استشهدنا بأسماء قصائدها ، لم تسر على وتيرة واحدة ، أو تخضع لقاعدة ثابتة ، كما حدث للموشح الأندلسي ، بل خضع ذلك كله لمزاج الشاعر، ولون قصيدته ونوع تجربته .

كذلك فإن هذا التنويع الموسيقي لم يجرِ كله على غرار نظام الموشحات ، بل خالفه في كثيرٍ من الأحيان مخالفةْ لا تخضع لقاعدة مُعينة، وهذا هو الذي حدا ببعض الباحثين إلى أن يقول بأننا (نجد أنفسنا أمام شكل صياغي جديد كل الجدّة ، لا ينتمي إلى طريقة الموشحات ، ولا يخضع في صوره وأوزانه وقوافيه وتوزيع أشطره لنظام من النظم المعروفة)[(١)] .

وليس هذا فحسب ، فقد استخدم شعراء المهجر نظام المربعات والمُخمسات بعيداً عن طريقته المألوفة ، بحيث صار لوناً جديداً تخضع له هذه التنويعات .

---

(١) حركة التجديد الشعري في المهجر / ٣٢٤ .

ومن الشعراء الذين حققوا هذه الطريقة في قصائدهم الياس فرحات في قصيدته (موطني) وشكر الله الجر في قصيدته (شلال تيجوكا) وميخائيل نعيمة في قصيدته (صدى الأجراس) ولنسيب عريضة في قصيدته (النعامى).

ولجبران وشفيف المعلوف وغيرهما ، مربعات ومُخمسات لا تخضع لاتساق معين .

ومِمّا خضع لتحرر القافية ، نظمهم على طريقة ما يسمى بـ (قصيدة النثر) .

وقد نظم نعيمة في (همس الجفون) ورشيد أيوب في (الأيوبيات) شعراً منثوراً والواقع أن إقدام شعراء المهجر على التحرر من القوافي ، والتغيير في الأوزان قد أوقعهم في الكثير من الأخطاء الموسيقية . ومن أشهر الشعراء الذين تعرضوا لهذه الهفوات ، نعمة قازان في (معلقة الأرز) .

على أن هذا التحرر الذي سلك دربه كثير من الشعراء ، لم يرق لآخرين من الذين تمسكوا بالأوزان المألوفة والقوافي الاعتيادية ، اعتزازاً بما ورثوه عن أسلافهم ، ورُبما يقف شعراء المهجر الجنوبي في مقدمة هذه الفئة من الشعراء .

اللغة والأسلوب :

اللغة هي أهم وسائل التعبير ، واللفظة هي حجر الأساس في اللغة ، لذلك فإن باحث الشعر المهجري لا يُمكن أن يتجاهل ما حققوه من تجديد في مجال اللغة ، وخصوصاً تلك المفردات والألفاظ التي طوعوها في قصائدهم وفقاً لمنهجهم في التحرر والتجديد ورغبة في الخروج على المألوف المعروف .

ويُلاحظ قارئ الشعر المهجري أن أصحابه قد توخوا الكلمات الموحية والألفاظ السائغة السهلة ، وهذا لا يعني أنهم هدفوا إلى استعمال الألفاظ العامية وتبنوا بها العبارات الهابطة ، فعلى الرغم من وجود ألفاظ من هذا القبيل ، إلا أنهم قد هدفوا إلى الألفاظ السهلة والعبارات البسيطة على غرار ما أقدم عليه العقاد بديوانه (عابر سبيل) الذي استخدم فيه كثيراً من هذه الألفاظ محاولة منه لتحقيق الانسجام بين موضوعات قصائده وبين بنائها، ومراعاة الجمهور الذي تصوره هذه القصائد .

ولقد كان في المقال الذي كتبه جبران بعنوان (لكم لغتكم ولي لغتي) أفضل شاهد على ما نقول ، علماً أنه قد تعرض لكثيرٍ من النقد .

وقد دافع ميخائل نعيمة عن جبران في هذه المسألة ، ورأى ألا مانع من أن يشتق الشاعر كلمة من الكلمات ويستخدمها في شعره بوصفها تجديداً للغة .

ومن أمثال ذلك ، استخدام إيليا أبي ماضي لكلمة (غرابيب) بدل (غربان) .

وقد سوغ بعض الشعراء لنفسه استخدام بعض الألفاظ الأجنبية ، وفي مقدمتهم رشيد أيوب الذي أستخدم العديد من الألفاظ مثل (الأشعة) و(الراديو) و(الدولار) و(الكمنجة) و(القيثارة) وأمثالها .

وقد لاحظ أحد الدارسين أن شعراء المهجر حين أقدموا على مثل هذه الاستخدامات قصدوا الألفاظ المليئة بالقدرة على إثارة الإحساس ، كما راعوا أن تكون قريبة من النفوس ، جيبة إلى الأذن[١] .

والواقع أن شعراء المهجر قد دعوا إلى ألغاء الفروق بين لغة الشعر ولغة النثر .

وتتضح هذه الظاهرة في قصائد جبران ونعيمة التي تتميز اللغة فيها بالرنين والحيوية، كما يتميز تركيبها بالبساطة والجمال . وقد حدا هذا بأحد الباحثين إلى القول بأن (العبارة في الأسلوب المهجري تبدو في بساطةٌ منقطعة النظير في الشعر ، فتراهم ينظمون بأسلوب أقرب ما يكون إلى النثر)[٢] .

والواقع أن الدارسين قد اختلفوا في حكمَهّم على أسلوب شعراء المهجر ، وما تبعه من اختراق لقواعد اللغة أو الاشتقاق أو اشتعمال مالا يصح استعماله في اللغة الفصحى ، فقد نعتهم البعض بالتمرد على اللغة والخرُوج على أُصولها ، وخاصة ما أقدم عليه جبران ونعيمة ، في حين وجدنا آخرين يؤيدونهم ويصفونهم اقتحامهم اللغوي هذا بأنه (آية البلاغة في العصر الذي نحياه ، حيث يقول (فما أحوجنا إلى سلاسة ويُسر وسهولة في

---

(١) ينظر شعراء الرابطة القلمية / ٢٧٧.

(٢) آداب المهجر / ١٧٤.

الأسلوب والعبارة واللغة في أدب تكون فيه العناية بالفكر والمعنى والصورة ليتأتى من التعادلية بينهما الروعة والإيقاع)[١] .

والذي نراه أن بعض شعراء المهجر وأدباءهم لم يسلموا من الانحراف في بيئتهم الجديدة وثقافتها التي تثقفوا بها ، وأن هذا قد أبعد كثيرين منهم عن الأصالة اللغوية والأسلوبية التي أستطاع شعراء المشرق العربي أن يحتفظوا بها مع سعيهم الحثيث نحو التجديد ، ولنا في العقاد وجماعته شاهد واضح فيما استخدموه من عبارات موحية سلسة وألفاظ سهلة بسيطة . استنبطت من أفواه المارة والباعة في (ديوان عابر سبيل) ولكن الشاعر ظل محتفظاً فيه بعنصر الفصاحة وسلامة العبارة مع تحقيقه لعنصر البساطة .

والدليل على أن تمادي بعض شعراء المهجر بالعنصر اللغوي والأسلوبي ، أن كثيرين منهم ظلوا محافظين على لغتهم الفصيحة وأساليبهم المتينة . ولم يتساهلوا فيها على الاطلاق ، فآثروا الأسلوب العربي الرصين ، وهذا هوالذي تميز به معظم شعراء المهجر الجنوبي (وكان أتجاه شعراء الجنوب الأخذ باتجاه القوة في الأسلوب والبراعة في النسج والتوشية الطيعية ، وإشراق الديباجة ، ولأدبهم لما اعتقدوه الصواب الذي يجب أن يتبع ، حفاظاً على الأصالة المشرقية في الأسلوب)[٢] .

وممن يصدق في حقهم هذا الحكم ، كثرة كاثرة من شعراء المهجر الجنوبي كإلياس فرحات ويوسف صارمي وعقل الجر وأبي الفضل الوليد والشاعر القروي ونعمة قازان ، وفوزي المعلوف وزكي قنصل .

وإذا كان شعراء المهجر الشمالي قد اختلفوا مع شعراء المهجر الجنوبي في بعض ما يتصل باللغة والأسلوب ، فهذا لا يعني أنهم صاروا نقيضين لهم فيه ، فثمة شيء منهم طبع شعر المهجريين بطابعه المتميز ، وهو الرقة الأسلوبية .

وربما كانت قصائد الحنين بخاصة ، قد وحدت الجماعتين على هذه الرقة ، التي

---

(١) آداب المهجر / ١٧٧.

(٢) نفسه / ١٧٨.

تميزت بالعذوبة والرشاقة والحلاوة .

والواقع أن شعراء المهجر كلهم ، قد امتلكوا القدرة على اختيار الألفاظ التي تتحقق فيها الرشاقة والرقة التي أكتسب أساليبهم نوعاً من اليسر والسهولة . وأن البساطة في التعبير والرقة الغنائية قد صارت عماد الشعر المهجري بعامة .

ورُبما تأتي لهم هذا من الحرية الفنية التي ألزموا أنفسهم بها ، ومن قدرتهم على التكيف للبيئة الجديدة التي صارت وصلاً بينهم وبين الثقافة الغربية .

ناهيك عن أن كثيرين منهم لم يحيطوا بالعربية وبأسرارها اللغوية والأسلوبية إحاطة واسعة لأنهم لم ينشأوا في ظل بيئتها المشرقية في سوريا ولبنان ، فالمعروف أن بعض شعراء المهجر هؤلاء قد تركوا بلادهم منذ صغرهم ، وأن بعضهم الآخر قد ولد أصلاً في البيئة الأمريكية الجديدة ، لذلك لم تترك العربية وثقافتها وأصالتها وعمقها آثار بصماتها عليهم ، فكان هذا أحد الأسباب الرئيسة التي أضعفت أساليبهم ، كما أضعفت حرصهم على اللغة وأصالتها . لكن بعضهم الآخر قد حقق في شعره هذه البساطة بما امتلك من ذوق مرهف حدا به إلى الابتعاد عن التكلف اللفظي .

وهكذا يمضي بعض شعراء المهجر في تحقيق اللفظة الشعرية المنتقاة والعبارة الدالة والتعبير الهامس الرقيق .

وتستطيع قصيدة زكي قنصل أن تعكس هذه الدلالات الفنية .

يقول في قصيدته (على ضريح سعاد) :

رفت رفيف الاقحوانة وانطفت من عمرها
ماذا جنت حتى تصيدها الروى في فجرها
يا رب الا تحبس فؤادي لحظة عن ذكرها انا
قد عبدتك بسمة وضاءة في ثغرها
وشممت أنفاس الجنان شذية في شعرها

والأبيات كلها تجري على هذا النسق من البساطة والرشاقة والليونة والسهولة . لكن هذا لا يعني خلو شعرهم من طابع البداوة ، فقد يلاحظ هذا الطابع القديم عندّ مجموعة

من شعرائهم ، كأبي ماضي ونعمة الحاج والياس فرحات .

ورُبما تميز جبران من غيره بالعبارة الشفافة الغنية بالموسيقى والمملوءة بالصور الظليلة الموحية . وجبران لم يسلك هذا الأسلوب لضعف في ثقافته اللغوية كما حصل لبعضهم ، فقد كان وصاحبه ميخائيل نعيمة من أثقف شعراء المهجر على الاطلاق .

هذا وقد نعت محمد مندور أسلوب المهجريين بصيغة (الشعر المهموس) وذلك لشفافيته ورقته وعذوبته .

۞ ۞ ۞

ومِمّا له صلة بأسلوب الشعر المهجري ، استخدام الرمز الذي صار وسيلة للتعبيرعن مكونات نفوسهم الحالمة ، وغاية بهدف مجال الأداء في التعبير .

ويتضح الرمز في شعر جبران ظاهرة متميزة في مقطوعاته المشهورة (حفار القبور) .

ولأبي ماضي في قصائد (الثنية الحمقاء) و(القدير الطموح) و(الأبريق) .

ولأحمد سليمان الأحمد الذي يعيش في الأرجنتين قصائد رمزية جيدة .

وقد استخدم شعراء المهجر الحوار في شعرهم القصصي وغير القصصي ، وبلغوا في تجديده مستوى جيداً لم نألفه في شعرنا العربي .

الوحدة العضوية :

من أهم المسائل الفنية التي حققها شعراء المهجر في شعرهم . الوحدة العضوية ، فقد تحدث عنها ميخائل نعيمة في (غرباله) ولكن الحق يقتضينا أن ننوه بسبق جماعة الديوان اليها ، حيث وردت لدى العقاد وشكري والمازني ، وبشكل دقيق يدل على فهم لطبيعتها ووظيفتها في القصيدة .

وقد صدر كتاب الديوان كما هو معروف عام ١٩٢١ في حين صدر (الغربال) عام ١٩٢٣ ، لكن هذا لا يمنع أن تكون فكرة الوحدة قد اختمرت لدى ميخائيل نعيمة وصحبه، إذ نفذوها في شعرهم قبل أن يطلقوها في تنظيرهم .

وقد أشار أحد الباحثين إلى أن شعراء المهجر ، قد حققوا في مجال الوحدة

العضوية ما يُسمى بـ (وحدة المجموعة الشعرية)، فأصبح ديوان الشعر يضم طائفة من القصائد ذات طابع مُعين يكاد يكون مشتركاً بينها ، وأصبح له أسم يّمُت بصلة إلى هذا الطابع ، ونلمس ذلك في ديوان (أوراق الخريف) لندرة حداد ، و(الأرواح الحائرة) لنسيب عريضة ، و(أغاني الدرويش) لرشيد أيوب ، و (همس الجفون) لميخائل نعيمة ، و(الأعاصير) للشاعر القروي ، و(أحلام الراعي) لإلياس فرحات[١] .

الصورة الشعرية :

أما التعبير بالصورة فقد حققه شعراء المهجر وجودوا فيه ، لكن جبران ونعيمة والريحاني ، يحتلون في ذلك مركز الصدارة .

وقد اعتمد شعراء المهجر (التعبير بالصورة عن وعي وبصيرة ، وأنهم ينتقلون من الصورة الجزئية إلى الصورة الكلية ، التي تصور مشهداً كلياً ، أو توضح شيئاً مترابطاً فيما يمكن أن نسميه لوحة ، وينتقلون من اللوحة إلى وحدة القصيدة برمتها حين تعتبر القصيدة صورة موحدة ، وتعتمد اللوحة بدورها على مجموعة من الصور الجزئية التي تتآزر على رسم معالمها . كما تتآزر الخطوط والألوان على رسم لوحة)[٢] .

ويتجلّى هذان النوعان في قول ميخائيل نعيمة مخاطباً نفسه :

أني رأيت الفجر يمشي خلة بين النجوم
ويوشي جبة الليل المولي بالرسوم
يسمع الفجر ابتْهالاً صاعداً منك اليه
بخشوع جاثية
هل من الفجر انبثقت ؟

ومن الشعراء الذين أجادوا رسم الصور . الشاعر القروي إذ له لوحات متماسكة في

---

(١) التجديد في شعر المهجر / ٣٧١.

(٢) نفسه / ٣٥٧.

قصيدة (القيصر وتولستوي) وقصيدة (سقوط أُورشليم وأريتا).

ومنهم أيضاً الياس فرحات وشفيف المعلوف وإيليا أبو ماضي الذي نستطيع أن نجد له مجموعة من الصور المتميزة بدواوينه ، ومنها قصائد (السجينة) و(الطليقة) و(فلسفة الحياة) و(الطلاسم) و(الطين) و(أبن الليل) و(المساء) و(الحكاية الأزلية) و(الفقر) .

وإذا كان الشعر العربي قديمة وحديثة قد حقق قدراً كبيراً من التصوير الفني ، فإن هذا التصوير قد أصبح من إحدى مزايا الشعر المهجري الخاصة التي برع فيها ، وخصوصاً التصوير الذي يعتمد الإيحاء والذي تتشكل منه الوحدة العضوية التي لا تقوم إلا به ولا تعتمد إلا عليه .

(مراجع الفصل الخامس)

الأدب وقيم الحياة المعاصرة : محمد زكي العشماوي القاهرة ١٩٨٠ .
أدب المهجر : عيسى الناعوري ط ٢ القاهرة ١٩٦٤ .
أدب المهجر بين أصالة الشرق وفكر الغرب : نظمي عبد البديع القاهرة ١٩٧٦ .
أدبنا وأُدباؤنا في المهاجر الأمريكية : جورج صيدح ط ٣ بيروت ١٩٦٤ .
التجديد في شعر المهجر : أنس داود القاهرة ١٩٦٧ .
حركة التجديد الشعري في المهجر بين النظرية والتطبيق عبد الحكيم بلبع القاهرة ١٩٨٠ .
دراسات في الشعر العربي المعاصر : شوقي ضيف ط ٢ القاهرة ١٩٥٣ .
شعراء الرابطة القلميّة : نادرة سعيد سراج القاهرة ١٩٥٥ .
الشعر العربي في المهجر : احسان عباس ومحمد يوسف نجم ط ٤ بيروت ١٩٦٧ .
شعر المهجر : كمال نشأت القاهرة ١٩٦٦ .
دواوين شعر المهجر .

(الفصل السادس)

الشعر الحر

استطاع الاتجاه الرومانتيكي متمثلاً بشعراء الديوان وشعراء أبولو وشعراء المجهر أن يعكس صورة القلق التي عصفت بالأمة العربية خلال النصف الأول من هذا القرن، وذلك بما جسده من أحلام وعواطف، وما عكسه من آمال وطموحات. لكنها كانت آمالاً تُداعب قلوب الشعراء وتدغدغ مشاعرهم، وتسبح في عوالم بعيدة، محاولة أن تقنعهم بجدوى مواقفهم التي تعتمد الأحلام والرؤى. بعيدة عن الواقع الذي يصدم وجودهم، ولا يحقق لهم شيئاً مِمّا سعوا إلى تحقيقه.

وقد استفزت نتائج الحرب العظمى الثانية جهود الشعراء، واستنفرت مشاعرهم، لينظروا نظرة واقعية إلى أُمتهم، فيجعلوا للشعر ولوظيفته الاجتماعية، وسيلة لتجاوز تلك الصورة التي استغرقت من حياة أُمتهم خمسين سنة أو يزيد.

وتحتم على الشاعر منذ نهاية هذه الحرب أنْ يجعل من الشعر رسالة اجتماعية وحضارية يستجيب لها في ظل ما تغير من القصيدة شكلاً ومضموناً، خصوصاً بعدّ أن اشتدّت الصلة بيننا وبين الغرب، وتأثرنا وأُعجبنا بشعرائه ونقاده، الذين كانوا قد سبقونا أشواطاً بعيدة.

واستجابة لكل العوامل الحضارية والفكرية والفنية ولدت القصيدة الحرّة لتصبح ظاهرة على يد نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، وتتجسّد في موضوعاتها وأفكارها اتجاهاً واقعياً يبتعد بها عن تلك الأفكار التي صاغ بها الشعراء عالمهم المنشود، وبنوا بها

قصورهم في الأبراج العاجية .

وصارت القصيدة الحديثة ، تستمد موضوعاتها من مشاكل الإنسان المعاصر . وما يعصف به من ويلات ، وما يفكر به من تغيير نحو حياة أفضل.

النشأة والأسباب والمصطلح :

إذا كانت قصيدة (الكوليرا) لنازك الملائكة التي كُتبت في نهاية عام ١٩٤٦، وقصيدة السياب (هل كان حباً) التي نظمت بعدّ ذلك بقليل ، تُمثل أُولى محاولات الشعراء العراقيين بعدّ الحرب الثانية والتي تحقق بفضلها انتشار ظاهرة الشعر الحر هذه ، فإن هاتين القصيدتين وما تلاهما من قصائد لشعراء آخرين ، قد سبقت بمحاولات فردية لا يُمكن التقليل من شأنها ، على الرغم من أنها لم تحقق ظاهرة فنية عامة كالتي حققها الشعراء العراقيون .

من ذلك الشعر المرسل الذي نظمه رزق الله حسون عام ١٨٩٦، وأحياه جميل صدقي الزهاوي عام ١٩٠٥، وكان أمين الريحاني قد نظم شعراً منثوراً في السنة نفسها(١) والواقع أن محاولات الكثيرين ممن خرجوا على وزن القصيدة العمودية ، قد اختلفت من شاعرٍ لآخر ، ولكنها على أنها كانت محاولات كثيرة ، إلا أنها لم تكن من صميم القصيدة الحرة التي تعتمد التفعيلة ، وإذا اقترب بعضها من هذا الشكل ، فقد كان محاولة فردية لا تمثل ظاهرة فنية ، كالتي بدأها كل من نازك والسياب وصارت ظاهرة متميزة سرعان ما أقدم على النظم بها معظم شعراء العصر .

ومن هذه المحاولات الأولى . ما جاء عفوياً غير مقصود . أو ما جاء مقصوداً ولكن توقف.. لقد ترجم المازني ترجمة حرة بعض قصائد الانكليز ، واستخدم خليل مطران بحوراً مختلفة في قصيدته (نفحة الزهر) عام ١٩٠٥ .

وكان أحمد زكي أبو شادي ما أكثر شعرائنا المحدثين جرأة في تجربة الأشكال

---

(١) ينظر : حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث س ، موريه ـ ترجمة سعد مصلوح / ٦٩.

الشعرية ورُبما كان لتأثره ببعض الشعراء الانكليز ، دور في هذا الاندفاع إلى النظم بهذه الأشكال ولم يقتصر في محاولاته على تجربة الموشح والأشكال المقطوعية الأُخرى ، بما في ذلك السوناتا الانكليزية ، ولكنه جرّب ذلك الشعر المرسل والشعر الحر الانكليزي ، ورُبما كان أبو شادي قد هدف في محاولاته تلك ، أن يحقق في قصائده أسلوباً جديداً يتسم بالبساطة ، وخلق موسيقى وإيقاع جديدين . ومن هنا كانت دعوته وبحثه عن شكل جديد يتيح له حرية أوسع في استخدام الإمكانات العروضية والسماح بحرية التعبير(١) وقد شجّع اندفاع أبي شادي ، وهو زعيم جماعة أبولو ـ العديد من شعراء هذه الجماعة ليحققوا ما حققه زعيمهم في ذلك . وكان من أكثر الشعراء المحدثين تحقيقاً لهذا الشكل في قصائده . فقد نظم خمس قصائد فيما بين عامي ١٩٢٦ـ ١٩٢٧ ، ولكن الذي يؤسف له توقفه عن الاستمرار عن تلك المحاولات .

وقد كان لمحاولاته في كتابة الشعر الحر ، أثر في العديد من جماعة أبولو بوصفه زعيماً لهذه الجماعة ، كما أنه وصف نفسه (بأول شاعر كتب الشعر الحرفي العربية)(٢) .

وقد مارس شوقي هذا النظم في بعض مسرحياته الشعرية ، ونظم خليل شيبوب العديد من قصائده على هذه الطريقة ، واستخدام في مقدمة قصيدته (الشراء) مصطلح (الشعر المطلق) مرادفاً للشعر الحر ، وفرّق بينه وبين الشعر المنثور الذي لا وزن له ولا قافية، ورُبما أرخت أُولى قصائده الحرة سنة (١٩٢١)(٣) .

ثم عاود خليل شيبوب بعدّ ذلك تجربته في عام ١٩٣٤ في قصيدته (الحديقة الميتة والقصر الباكي) .

وقد تابع العديد من الشعراء نظم قصائدهم على هذه الطريقة ، ومن هؤلاء خليل مطران في قصيدته (نفحة الأزهار) عام ١٩٠٨ أو نسيب عريضة في قصيدته (النعامة)

---

(١) المرجع السابق / ٧٤.

(٢) نفسه / ١٠٢

(٣) نفسه / ١٠٨.

و(على طريق ارم) وجبران في (المواكب) والياس أو شبكة في قصيدته (الصلاة الحمراء) وقصيدته (الدينونة). ونشرت كلتاهما في (أفاعي الفردوس) .

وشبيه بهذا قصيدة الشاعر رشيد سليم الخوري (أقصى التجلد) وقصيدة الشاعر إيليا أبي ماضي (الشاعر والسلطان الجائر). كما نشر مصطفى عبد اللطيف السحرتي عدة قصائد من الشعر الحر في ديوانه أزهار الذكرى . ونشر محمد منير رمزي قصيدة (نحو الغروب) أما الدكتور محمد مصطفى بدوي ، فيصرح بأنه تأثر بنظمه للشعر الحر (باليوت) و(هوبكنز) عندما كان يدرس بإنكلترا . وقد وردّت له عدّة قصائد في ديوانه (رسائل من لندن) ولم يكتف الدكتور بدوي بما نظم من قصائد حرّة ، وإنما راح يدعو إلى ممارسة القصيدة الحرّة وإلى تحطيم الأوزان والقوافي التقليدية ، لأنها صارت في هذا العصر عقبات في سبيل التعبير الحر الخالص[١]، على حد تعبيره .

ومن الشعراء الذين يرد ذكرهم في هذا الميدان (علي أحمد باكثير) في ترجمته لمسرحية شكسبير (روميو وجوليت) وفي أُولى مسرحياته (السماء أو أخناتون ونفرتيتي) عام ١٩٤٣، وقد أطلق على محاولاته تلك (الشعر المرسل) .

تلك كانت محاولات تمّت خارج العراق ، أما في العراق ـ إذا استثنينا محاولة رزق الله حسون التي أشرنا اليها ـ فإن أُولى القصائد التي نشرت كانت سنة ١٩٢١، وقد وردت في جريدة العراق تحت باب (نظم طليق) وبتوقيع (ب . ن) ونشرت مجلة الحرية الصادرة سنة ١٩٢٤ قصيدة للمازني ، ونشرت جريدة الاستقلال سنة ١٩٣٠ قصيدة لشاعر أسمه (مدحة) تحت باب (الشعر المرسل) بعنوان (فتاة الشرق) ونشرت جريدة العراق سنة ١٩٢٩ قصيدة لأنوّر شاؤول تحت باب (الشعر المرسل) أيضاً وينشر سليم حيدر في مجلة الأديب اللبنانية عدّة قصائد حرّة[٢] .

وكان الزهاوي واحداً من الشعراء الذين جددوا الأوزان والقوافي ، وحاول أن

---

(١) المرجع السابق / ١٢٣.

(٢) ينظر : الشعر الحر في العراق ـ يوسف الصائغ / ٢٤ـ ٢٥ .

يحرر الشعر من القافية بما أسماه (الشعر المرسل)، ونظر إلى الأوزان نظرة واسعة ، وأجاز للشاعر أن ينظم على أي وزن شاء[١] .

ونخلص من كل ما مر ، إلى أن محاولات عديدة قد سبق اليها شعراء من مصر والعراق ولبنان وسوريا ومن شعراء المهجر . لكن تلك المحاولات كانت فردية لم يخطط لها أن تكون ظاهرة أدبية ، لها دواعيها وأسبابها التي ترتبط بها وتؤدي اليها ، أو فلسفة تقوم عليها ، بفعل دواعي العصر ومتطلباته الاجتماعية والفكرية والحضارية .

لكن الذي حقق هذه الاستجابة كل من نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وآخرين ، في نهاية عام ١٩٤٦، على الرغم مِمّا أثارته هذه المحاولات من جدال بين نقاد العراق أنفسهم . فقد رأى نهاد التكرلي ، أن البياتي هو المبشر بالشعر الحديث ، وردّ عليه موسى النقدي بأن السياب هو صاحب المحاولة الأولى ، ويعد السياب على أنه أول من نظم الشعر الحر بينما ترى نازك الملائكة أنها أول من حققت هذا النظم في قصيدتها (الكوليرا) .

ويرى صالح عبد الغني كبة أن نازك الملائكة هي أول من نظم القصيدة الحرة ، وأكدّ كاظم جواد أن قصيدة (هل كان حباً) للسياب هي أول قصيدة في الشعر الحر[٢] .

وهكذا يصبح الشعر الحر ظاهرة أدبية ، بعدّ أن كان محاولات فردية، ويصير لهذه الظاهرة نظام له منهج ، وتوضع لدراسته كتب تؤرخ لبداياته ، ويكتب عن مصطلحه ، وعن الأسباب التي دعت اليه ، فتضع نازك الملائكة أول كتاب نقدي لهذه الظاهرة ، ويكون كتابها (قضايا الشعر المعاصر) أول دستور نقدي لها ويُثير عاصفة من الردود عليه ، ويكون كتاب (قضية الشعر الجديد) لمحمد النويهي أول صدى لما تكتبه نازك ، ويتصدى لمناقشته كثيرون من نقادنا المعاصرين ، من أمثال محمد مندور واحسان عباس وعز الدين إسماعيل ويوسف عزالدين وأحمد مطلوب ويكون حصيلة ذلك كله كتب

(١) ينظر : النقد الأدبي الحديث في العراق ـ أحمد مطلوب / ٢٣٤.

(٢) ينظر : المرجع السابق / ٢٣٨ ـ ٢٣٩.

تعالج أُصوله وتناقش مسائله .

ومن هذه الكتب (حوار مع الشعر الحر) لسعد دعبيس و(حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث) لـ (س . موريه) بترجمة سعد مصلوح ، والشعر الحر في العراق ليوسف الصائغ ، ويتناوله بالدراسة الدكتور أحمد مطلوب في كتاب (النقد الأدبي الحديث في العراق) ويوسف عز الدين في كتابه (في الأدب الحديث ـ بحوث ومقالات) .

ويُكتب لِهذا الشعر أن يقف على أرض ثابتة ، وأن يكون له رواده من شعرائنا الذين تألقوا في سماء الشعر والأدب كنازك الملائكة والسياب والبياتي وسعدي يوسف وشاذل طاقة وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وأمل ونقل والفتيوري ومحمود درويش وسميح القاسم ، وعشرات غيرهم .

۞ ۞ ۞

يبقى أن نقف على دواعي النشأة لهذا اللون من الشعر .

لقد وقفت نازك الملائكة في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) تُحدّد الأسباب المُوجبة إلى تحقيقه ، وردّت على الذين يرون أن من هذه الأسباب ، هي ولوع الشباب بالأغراب والشذوذ ، أو ضيقهم بأهوال القافية المُوحدة ، وولعهم بالسهولة أو أن الحركة بجملتها منقولة عن الشعر الأوربي ، ولا علاقة لها بالشعر العربي[(١)] .

ووصفت الشاعرة الرائدة بديلاً لهذه الأسباب ، فهي ترى أن سلوك هذا النمط الجديد في النظم إن هوّ إلاّ تلبية لحاجة روحية ، ولذلك فإن حركة الشعر الحر معقودة بضرورة اجتماعية ، على حد قولها ، فإن المجتمع هو الجذر الأساسي لها .

وتضع سبباً آخر ، وهو ميل القصيدة الجديدة إلى أن تخضع (الفن للحياة) .

وهذا معناه أن الشعر الحر بدأ يسير في طريق الواقعية النقدية التي تستنبط موضوعاتها من المجتمع .

---

(١) ينظر كتابها : قضايا الشعر المعاصر / ٤١.

ومن الأسباب الأخرى التي تحددها ، ميل الشاعر وحنينه إلى الاستقلال بشخصه تلبية لحاجة العصر ، وتأكيداً لشخصيته الحديثة ليحقق أصالته الفردية وإبداعه الشخصي .

ومن الأسباب أيضاً ، نفور الشاعر من النموذج الجاهز في القصيدة سعياً إلى تحقيق التنويع والتغيير . كما أن إيثار الشاعر الحديث للمضمون هو واحد من الأسباب الموجبة لهذا النظم ، فترى نازك أن الشاعر المعاصر بدأ (يتجه إلى العناية بالمضمون ويُحاول التخلص من القشور الخارجية ..... ويُمنح السطوَة المتحكمة للمعاني التي يعبر عنها)[١] ولم تكن الشاعرة الناقدة هي الوحيدة التي وضعت أسباباً لقيام هذا الشعر ، فقد سبقها إلى ذلك أحمد زكي أبو شادي ، حيث أكدّ (رغبته في تحقيق أسلوب جديد يتسم بالبساطة والذاتية ، وخلق موسيقى وإيقاع جديدين ، يُمَكنان من إطراح الشكل التقليدي الصاخب ونغمته الختامية والصياغة التقريرية الساذجة لنتاج التجربة الشعرية كما يُمَكنانهُ أيضاً من تجنب المعجم الشعري المنتقى بما يكشف عن عالمه الداخلي وعقله الباطن وأن يستخدم الصور والرموز لكي ينقل جو تجربته من خلالها)[٢] .

ومن هذه الأسباب أيضاً في نظر الشاعر أبي شادي ـ هو ما يحققه الشعر الحر من حريّة في التعبير واستخدام تكنيكات جديدة حسبما تمليه التجربة الشعرية وموهبة الشاعر والسماح بحرية التعبير ، ومنها أيضاً أن هذا الشكل يحقق أفضل وسيلة لصياغة الملاحم والدراما والقصص الشعري ، ويرى أن الشكل التقليدي يميل إلى استعباد الشاعر بوزنه وأسلوبه وإيقاع تكنيكاته[٣] وخلاصة ما يعنيه أبو شادي ، هو أن هذا اللون من الشعر يكشف عن وسيلة جديدة تتيح قدراً أكبر من الحرية .

ونخلص من هذا كله . إلى أن الشاعر المعاصر قد هدف بهذا النظم إلى أن يحرر نفسه مِمّا رآه حقيقاً في تقييد حريته والوقوف في طريق تحقيق شخصيته المعاصرة التي

---

(١) نفسه / ٤١ ـ ٤٧.

(٢) حركات التجديد في موسيقى الشعر الحديث / ٧٧.

(٣) المرجع السابق / ٨١

تسعى إلى خلق مضامين جديدة مُستمدّة مِن واقع حياتنا ، كما أنه يريد أن يستجيب لدواعي العصر الاجتماعية والحضارية التي يرى أن الشخصيّة العربية تتخلف في تمثلها بالنسبة إلى الشاعر الأوربي ، وربما كان لاتصال شاعرنا الحديث بالثقافة الأوربية ، وتأثره ببعض من لمَعت أسماؤهم في ميدان الشعر والنقد ، كاليوتوستويل ومن قبلهم كولردج وهازلت وغيرهم من الذين آثروا الشعر العالمي بأعمالهم الكبيرة ، أثر في هذا التوجه ، ونضيف أن شاعرنا المعاصر ظلّ ينظر إلى شعرنا العربي عبرّ قرون خلت نظرة اشمئزاز دفعته إلى أن يكون رافضاً لكثيرٍ مِمّا ورثه من أشكال قديمة ، ظناً منه أن هذه الأشكال كانت وراء أسباب التخلف . فما عليه إلاّ أن يزول عنها ليحقق ذاته ورغبته بالتحرر من أشكالها التقليدية .

۞ ۞ ۞

ولقد تحقق بارتياد هذا الشكل الجديد ، العديد من الخصائص التي تميّز بها ، ومنها اعتماده الشديد على التعبير بالصورة ، تعويضاً عن التخفيف من قيود الوزن والقافية وتعتمد الصورة الجديدة هذه ،على مجموعة من الصور الجزئية المُركبّة التي ترتبط ارتباطاً دقيقاً بعضها بالبعض الآخر ينتهي بها إلى الوحدة العضوية التي تتشكل منها الصورة الكلية الكاملة.

ومَن الخصائص المُميزة لهذا الشعر ، اندماجه الشامل في واقع الشعب ، وكذلك بناؤه الدرامي بما فيه من أحداث وحوار ، واستخدامه الكثير للأجواء والتعابير والمصطلحات الشعبية ، واستمداده موضوعاته من صميم مشاكل الشعب ، وخصوصاً الطبقات الشعبية ـ وتجسيده لصور الكفاح الوطني ، واعتماد موسيقاه على التفعيلة الواحدة لا على أساس البيت التقليدي[1] .

والواقع ، أن هذه الخصائص لا يقتصر على القصيدة الحرّة حسب ، إذ نجد الكثير من شعرنا العمودي القديم والجديد يستطيع تحقيقها بشكل جيد ، إلاّ أن القصيدة الحرّة

---

(١) ينظر : حوار مع الشعر ـ سعد دعبيس / ١٨.

قد جعلت كل واحدة من هذه الخصائص ظاهرة مميزة لا تكتفي بنفسها وحسب، وإنما تتألف مع غيرها من الظواهر.

وعلى أن هذه الخصائص المميزة للشعر الحر ، لم تمنع من توفره على العديد من العيوب التي أصابته ، ومنها شيوع الغموض الشديد الذي يسيء إلى قصيدة الشاعر وربما كأنه من الأسباب التي تحرك الشاعر بتجاه الغموض ، دوافع سياسية واجتماعية أو دوافع فنية وحضارية أو دوافع نفسية ترتبط بشخصية الشاعر وعُقده ومزاجه الخاص ، وهناك غموض عائد إلى عمق التجربة الشعرية وتعدد دلالاتها ، بحيث لا يُمكن الإفصاح عنها بوضوح ، مثلما هناك تجارب مضطربة لا تبوح بشيءٍ سوى رؤى هاربة وشطحات شاردة وخلط متناثر من تيارات شتى .

ورُبما يعود الغموض أيضاً إلى طبيعة الصورة الحديثة التي بدأت تحتل موقعاً متميزاً في بنية القصيدة .

ومن أسبابه أيضاً تعداد الأساليب الحديثة من استخدام للرمز والقناع والتضمين ، والاسطورة والدراما وغير ذلك مِمّا يضيع على القارئ فهمَها واستيعابها[١] .

وظاهرة الغموض هذه ربما أصابت الشعر العمودي نفسه ، ولكن غموض الشعر الحر صارعند طائفة كبيرة من الشعراء ظاهرة سلبية لأنها سلكت طريق الابهام والتعقيد التي أضاعت عملية التوافق النفسي بين الشاعر وبين المُتلقي .

ومن عيوب الشعر الحر شيوع ظاهرة التقريرية والنثرية فيه ، ويرجع ذلك إلى أرتباك الأساس النظري لموسيقى القصيدة الحرة .

ولو تأملنا كثيراً من دواوين شعرائنا المعاصرين (لوجدنا تجمّد الموسيقى في دواوين الشعر الحر على أوزان لا تتعداها وهي الرجز والكامل والرمل والمتدارك)[٢] .

---

(١) لمعرفة تفاصيل هذا الغموض . ينظر إلى رسالة الدكتوراه (الغموض في الشعر العربي المعاصر) / ثابت الألوسي .

(٢) حوار مع الشعر الحر / ٨٧

ويندرج تحت عيوب الشعر الحر ، واقعيته الفوتوغرافية ، بعيداً عن الخلق والأبداع الفني ، ولابُدّ من القول ، أن الشاعر الجيد يستطيع أن يتخطى معظم هذه العيوب رُبما يمتلك من قدرات فنية ومهارات إبداعية وثقافة أدبية وصدق شعوري وفني .

ومِمّا هو جدير بالملاحظة ، أن معظم هذه العيوب التي لحقت بالقصيدة الحرة قد تحققت لدى كثيرٍ من الشعر الذي نظم في مرحلته المبكرة ، وفي قصائد شعراء لم يمتلكوا أصالة فنية تضعهم في موقع التأصيل والريادة .

فثمة شعراء موهوبون كنازك الملائكة وبدر شاكر السيابِ وغيرهما ، قد حقق شعرهم نضوجاً فنياً تخطى معظم هذه العيوب ، ودفع شعرهم فيّ مركز الريادة الفنية ، وذلك حين (استخدم إيقاع الأفكار الذي يقوم على التوازي والترديد ليحقق الانسجام والوحدة وللتعويض عن فقدان الانتظام في طول الأبيات وفقدان التقفيّة ، وكذلك فإنه يستخدم التدفق في الأبيات والمعجم الشعري البسيط ، كما يتميز بتجسيد الطبيعة والأشياء ..... والرمز والاسطورة والصورة المأخوذة من الحياة اليومية ، واستخدام الحوار الداخلي والاقتباس ، لكي ينقل الشاعر أحاسيسه وظروف تجربته الشعرية وحالته الفكرية)[1] .

وهذه لا شك ـ خصائص إيجابية ، تمنح القصيدة قدرة على التميز والنمو والخلق والابتكار ، وهي لم تتحقق إلاّ لدى الشاعر الموهوب المقتدر المسيطر على فنه .

✿ ✿ ✿

على الرغم من أن حركة الشعر الحر قد فرضت نفسها ، ظاهرة أدبية معاصرة ، إلاّ أن روادها ودارسيها لم يستطيعوا لحد الآن تحديد مصطلح معين لهذا النوع من الشعر ، فصلاح عبد الصبور ، الذي يرفض تسمية هذا الشعر (بالجديد) أو بـ (المطلق) لم يضع له مصطلحاً مُعيناً ، ويتمنى أن يوفق النقاد إلى إيجاد مصطلح له .

ويهاجم محمد مندور في كتابه (قضايا جديدة في أدبنا الحديث) الشاعر عزيز أباظة الذي سخر من هذا الشعر وسماه (الشعر المنثور) أو(النثر المشعور) .

---

(١) حركات التجديد / ١٤٠ ـ ١٤١.

ثم أطلق عليه مندور نفسه (الشعر الجديد) وتابعه في تلك التسمية محمد النويهي، في كتابه الذي أسماه (قضية الشعر الجديد) والذي ردّ فيه على الكثير من آراء نازك الملائكة في كتابها (قضايا الشعر المعاصر).

وفي مقال للكاتب السوداني عزالدين الأمين، عن هذا الشعر، يطلق عليه الناقد (شعر التفعيلة) ويوافقه على هذه التسمية، سعد دعبيس في كتابه (حوار مع الشعر الحر)[(١)].

ومن أوائل من أطلق على هذا اللون (الشعر الحر) الشاعر أحمد زكي أبو شادي، كما أُطلق عليه أيضاً (النظم الحر) أو(النظم أو الشعر المرسل الحر).

وسماه الشاعر خليل شيبوب، وهو من أوائل الذين نظموه (الشعر المنطلق) على حين سماه محمد عوض محمد (مجمع البحور وملتقى الأوزان).

وسماه علي أحمد باكثير (الشعر المرسل).

وأُطلق عليه صالح حسن الجداوي (الشعر الهر) حيناً أو(الشعر المتنوع البحور) حيناً آخر[(٢)].

والواقع أن مصطلح (الشعر الحر) لم يكتسب هذه التسمية لدى الشعراء العراقيين الذين وضعوا أصوله كظاهرة أدبية، حتى نازك الملائكة التي وضعت أول دراسة له لم يستقر لديها هذا المصطلح. إذ أطلقت عليه (لون جديد .... أسلوب جديد .... طريقة. وذلك في مقدمة ديوانها، شظايا ورماد.

على الرغم من أنها حرصت بعدَ ذلك بأنها أول من أطلق مصطلح (الشعر الحر) وأنها لم تتأثر بدعوة أحمد زكي أبي شادي أو غيره لأنها لم تطلع على تلك الدعوات إلاّ بعدّ أن شاعت مُصطلحاً جديداً[(٣)].

أما السياب فقد وصف هذا اللون من الشعر بأنه شعر متعدد الأوزان والقوافي، وقال

---

(١) أنظر كتابه / ١٣.

(٢) ينظر حركات التجديد / ١٣١ ـ ١٣٢.

(٣) ينظر كتابها: قضايا الشعر المعاصر / ١٤.

عنه شاذل طاقة (شعر ليس مرسلاً ولا مطلقاً من جميع القيود)[١] .

هذا إذا استثنينا مصطلح (الشعر المرسل) الذي كان الزهاوي قد أطلقه من قبل ، ثم عاد أنور شاؤل فجعل له التسمية نفسها من بعده ولكن هذه المحاولات السابقة لنازك والسياب كانت فريدة كما قلنا ، لأنها لم تكتسب الصفة الظاهرة الأدبية وقتئذ .

إلاّ أن شعراء أبولو قد اعترفوا بمصطلحُ (الشعر الحر) بعدَ أن شاع في الوسط الأدبي ورُبما قد وافقوا في ذلك ما أطلقه الريحاني عن هذه التسمية (الشعر الحر)، وذلك سنة ١٩١٠، وهو ما أخذه عنه أحمد زكي أبو شادي وشعراء جماعة أبولو على أغلب الظن .

وبعد فليس الشعر الحر شعراً منثوراً كما يظن الكثيرون ، وإنما هو شعر يلتزم بحور الخليل، ولكنه يكتفي منها بالبحور المتساوية التفاعيل كالرجز والرمل والكامل وأمثالها . وهو مع التزامه لهذه البحور ، يتحرر من نظام البيت الكامل ، فسطور الشاعر تختلف طولاً وقصراً ، ولا يحدد هذا الطول إلاّ ما يحتاجه انفعال الشاعر وصدق تعبيره من وقفات ، لا ما يشترطه البيت الواحد من تفعيلات[٢] .

---

(١) الشعر الحر في العراق / ٢١.

(٢) ينظر : الأدب وقيم الحياة المعاصرة . محمد زكي العشماوي / ١٢٧.

(نازك الملائكة)

الأسرة والبيئة والثقافة :

تهدف هذه السطور إلى الكشف عن العوامل التي أثرت في شعر نازك وفي شاعريتها وفي ثقافتها النقدية ، إيماناً منا بأن النشاط الأدبي ، كغيره هو وليد مجموعة من العوامل والمؤثرات ، إضافةً إلى ما تمتلكه شخصيته من إمكانات وقدرات تميزه من غيره من الناس .

وعلى هذا قام النقد الرومانتيكي الفرنسي ممثلاً بمدام دستال وسانت بيف وتين ورينان ، وحيث إننا نهدف إلى دراسة نازك دراسة مُفصلّة لنصل إلى فهم صحيح لشعرها؟ فإننا سنكتفي بالوقوف على العوامل التي أنضجت تجربتها الشعريّة وعمّقت قدراتها الفنية ، وأثرت في مسيرتها في طريق الشعر الحر على الخصوص .

ولعلّ أُولى العوامل المؤثرة في نشاطها الأدبي والشعري ، نشأتها في أُسرة تُعنى بالأدب عناية فائقة ، وهي أُسرة شاعرة ، كان من شعرائها أبوها صادق الملائكة وخالاها جميل الملائكة وعبد الصاحب الملائكة . وقد سبق هؤلاء كلهم والد جدتها (محمد حسن كبة) إذ كان واحداً من شعراء القرن التاسع عشر وكان حجة في الفقه الإسلامي .
وأمها سليمة عبد الرزاق والتي عُرفت بين أفراد أسرتها (بسلمى) والتي كانت توقع قصائدها بأم نزار.

وكانت أُختاها سُعاد واحسان تُعنيان بالأدب والثقافة وتمارسان الكتابة .

ويبدوا أن شاعرتنا قد فادت من ثقافة والدها في اللغة والنحو ، وعلى يديه درست النحو ـ كما تقول ـ وقد ظهر أثر ذلك في نقدها اللغوي .

أما أُمها قد كانت من أشد الناس تأثيراً في حياتها الشعرية والنفسية ، فقد كانت الشاعرة الصغيرة تجلس إليها لتستمع إلى ما تحفظه من الشعر العربي . وكانت تعرض عليها قصائدها المبكرة ، فتبدي لها أُمها رأيها فيها .

أما تأثيرها في حياتها ونفسيتها ، فقد أقترن ببعض مواقفها ، وانعكس في العديد من قصائدها ، ومنها قصيدتها الرائعة (ثلاث مرات لأمي) التي تحدث عنها النقاد وفي مقدمتهم شكري عياد والشاعر نزار قباني .

ولقد كان في نشأة الشاعرة في ظل هذه الأسرة ، أثر في تطلعاتها الأدبية ، وفي مواقفها ، فقد كانت أسرتها موسرة الحال ، وعلاقات أفرادها مع بعضها البعض قائمة على الاحترام ، وهو ما هيأ لشاعرتنا مكاناً خاصاً في ظل تلك الأسرة ، ولذلك نشأة في أحضان الدلال ، يرعاها الجميع ويوليها الحب والتقدير ، ويحترم شخصيتها ويمنحها حرية التفكير.

ولعلّ للبيئة الثقافية الشعرية التي تلون به بيتها ، أثراً في توجهها إلى القراءة والتحصيل فقد كانت تقضي فراغها في قراءة الكتب وحفظ الشعر ونظمه والحوار فيه مع من تصادفه في دارها ، ما عمّق إحساسها المبكر بالشعر والأدب والثقافة .

وليس هذا فحسب ، فقد اقترنت ثقافتها الأدبية بالثقافة الفنية ، فكانت تمارس الرسم والتصوير ، وظهر ذلك واضحاً في بعض قصائدها .

وعُنيّت بالموسيقى ، إذ كانت قد انتمت إلى معهد الفنون الجميلة ببغداد ، لدراسة العزف على العود ، واستمرّت في دراستها الموسيقية ست سنوات ، وكانت مُعجبّة بألحان تشايكوفسكي ، ونظمت في ذكرى وفاته قصيدة جديدة .

وتنمية لثقافتها اللغوية ، فقد درست اللغة الانكليزية في المعهد الثقافي البريطاني ببغداد ودرست اللغة الفرنسية لِعدّة سنوات ، وقد هيأ لها كل هذا ، السبيل إلى السفر إلى الولايات المتحدة ، حيث أُوفدّت على حساب مؤسسة روكفلر .

وكان لهذه الرحلة العلمية أثرّ شديدّ في توجهها لدراسة النقد ، حيث تعرفت على كبار النقاد الأمريكيين وفي مقدمتهم كما تقول : ريتشارد بلاكموروآلنتيت ، ودونالد ستادفروتلمور وغيرهم .

وبعدّ ثلاث سنوات من عودتها قبلت في جامعة وسكونسن في الولايات المتحدة لدراسة الأدب المقارن ، فزاد ذلك من اطلاعها على الآداب الأوربية كالألمانية والإيطالية

والفرنسية ، أضافة إلى معرفتها بالأدب الانكليزي .

وخلال هاتين السنتين ، كتبت أبحاثاً بالإنكليزية وأخرى بالعربية ، نُشر بعضها في صحيفة الأهرام القاهرية عام ١٩٦٦ .

وأُتيح لها السفر إلى بعض العواصم العربية ، وخاصة بيروت والقاهرة، لِتُسهم في إلقاء المحاضرات عن الشعر والأدب ، وأسهم أهم ذلك عند تأليفها كتاباً عن علي محمود طه المهندس ، وهو دراسة نقدية تحليلية .

وقد أُتيح لها أن تزور بعض العواصم الأوربية ، مِمّا عمّق ثقافتها وزاد من خبرتها بالحياة ومعرفتها بالشعوب ، واطلاعها على النماذج الإنسانية المختلفة .

لقد كان لثقافتها الواسعة العميقة ، أثر واضح في شاعريتها ، وفي تطلعاتها في ارتياد الجديد في عالم الشعر ومجاهله المختلفة ، مِمّا كان يُنبئ عن ريادتها لحركة الشعر الحر .

ولا نحسب أن شاعراً معاصراً أُتيح له من ظروف الثقافة وسُبل المعرفة مثلما أُتيح لشاعرتنا الرائدة . كما لا نظن أن كلّ تلك السُبل والوسائل والظروف قد ذهبت دون أن يكون لها أثر واضح في فنها الشعري ، ومنهجها النقدي .

والذي يستوجب الانتباه حقاً ، هو العلاقة بين طبيعة الشاعرة وبين توجهها الثقافي فقد كانت في تكوينها السايكولوجي ووضعها النفسي إنسانة رقيقة الشعور شديدة الإحساس ملتهبة العواطف ، وكان كل حدث مهم يهز مشاعرها ويدق عواطفها ويعمق إحساسها بالحياة والمثل العُليا .

ولعلّ أهم هذه الأحداث ، موت أُمها بحضورها ، على أثر فشل عملية جراحية أُجريت لها في لندن . وكانت الشاعرة قد صحبتها لإلمامها باللغة الانكليزية . وكان لموتها في حضورها أثرٌ شديدٌ في نفسها ، ولايزال كل مشهد مماثل يُثير عواطفها ويعمِق إحساسها بالحزن والألم ، بل كان هذا أحد الأسباب التي وجهتها لشعر الحزن والألم ، وشكل أحد العوامل في موقفها التشاؤمي من الحياة ، وهذا ما عبرّت عنه في ما كتبته في مذكراتها الخاصة ، ولذلك لا نندهش إذا رأيناها تُعجَب بالشاعر الانكليزي (كيتس) وتسميه شاعر الموت الأكبر ، وتتأثر بفلسفته المتشائمة . كما تتأثر بفلسفةشوبنهاور

وتعجب بأشد الشعراء العرب المعاصرين تشاؤماً ، وهو محمد عبد المعطي الهمشري ، بل أنها لتميل ميلاً خاصاً إلى شعرائنا المحدثين الذين أنشدوا شعراً ذاتياً عاطفياً رومانتيكياً أمثال علي محمود طه ومحمود حسن إسماعيل وابراهيم ناجي وصالح جودة وبدوي الجبل وعمر أبي ريشة وبشارة الخوري وأمثالهم . مِمّن ضربوا على أوتار الحزن والأسى .

وقد وجهتها قراءتها لشعر هؤلاء وإعجابها بهم ، إلى أن تربط بين هذا اللون من الشعر وبين المواقف التي جسدها هذا الشعر وعبر عنها بالشعر الصادق .

❁ ❁ ❁

ولقد تجمعت كل هذه العوامل لتحدد لنازك الملائكة نوع شعرها في هذه المرحلة الأولى من حياتها ، وهي المرحلة التي تنتهي بنهاية الخمسينات من هذا القرن ، فقد كان لطبيعتها الرقيقة وإحساسها الحاد بالأشياء وثقافتها الواسعة العميقة ، وما صادفها من مواقف مؤلمة وظروف صعبة ، كان لهذا كله ، أثر في أن يطبع شعرها بطابع عاطفي رومانتيكي حزين .

وكان يقوي هذا الإحساس ، بعض التأثيرات الثقافية (فتأثرها بشوبنهاور وكيتس وقراءتها للفلسفات المادية الأوربية ، وسفرها للولايات المتحدة وانقطاعها عن المُثل الشرقية بقيمّها الروحية وأفكارها الدينية ، واتصالها بالفكر العلمي القائم على الاستدلال المنطقي والمادي ، وغير ذلك مِمّا يتصل بالمعرفة العميقة ، لعلّ كل هذه الأسباب قد شككتها في وجود خالق مهيمن لهذه الخليقة ، فنشأ في نفسها فراغ فاغر رهيب لا يملأه شيء)[١] .

يُضاف إلى هذا ، أنها كانت تنزع إلى مثالية أفلاطونية ، وقد جعلها هذا تسعى إلى بناء عالم مثالي (يوتوبيا) يخلو من الظلم والقسوة ويجعل من الإنسان مخلوقاً لا مثيل له . ولذلك راحت تفتش عن قواعد الأخلاق ومظاهر النبل ، ولكنها لم تجد لعالمها هذا مكاناً على الأرض ، فخابت خيبة شديدة وعبرت عنها بشعرها الحزين وموقفها المتشائم .

---

(١) ينظر ، كتابنا : ظاهرة الحزن في شعر نازك الملائكة / ١٧ ـ ١٨.

ويمكننا أن نسمي هذه المرحلة الأولى من حياتها ، بالمرحلة الرومانتيكية .

وقد انعكس هذا الموقف في شعرها تياراً رومانتيكياً ذاتياً عاطفياً ، يعبر عن مواقفها تجاه الموت والحياة والطبيعة وأسرارها وألغازها . وراحت تناقش ذلك وتحاول الوصول إلى أسراره العميقة ، كما راحت تتحدث عن حب مثالي رسمته لنفسها ، وربما قد صدمت به في تجاربها المبكرة ، لكن تعبيرها عنه جاء مغلفاً بغلالة رمزية .

إلاّ أن نازك في كل مواقفها وتجاربها كانت تصدر عن إحساس صادق شعوراً وفناً.

۞ ۞ ۞

أن ضعف إيمان نازك بوجود خالق مسيطر ، قد أسلمها إلى الضياع ، وسيطر على تفكيرها ، وحرمها من متعة السعادة والاستقرار . لكنها حين اهتدّت إلى معرفة اللغة معرفة صحيحة ، وآمنت بوجوده إيماناً عميقاً سنة ١٩٥٧ بدأت تتخذ موقفاً جديداً إزاء الحياة والناس وما يتصل بهما ، وبدا أنها تغادر عالمها الحزين شيئاً فشيئاً ، لتسير في درب يتخذ من الواقع وسيلة مجدية لمواجهة الحياة ، وهو طريق يجعل من التفاؤل سمة ظاهرة في شعرها ، فإذا هي تغادر موضوعاتها الذاتية وقصائدها العاطفية وتبتعد عن التغني بالألم والبكاء على الأحلام الضائعة والآلام الميتة لتسلك درب الحياة الواقعية ، وتستنبط موضوعات تجاربها من حياة الأمة ومشاكل المجتمع في العراق ولبنان وفلسطين ومصر وغيرها . وتتحدث عن واقعنا حديثاً صريحاً بعيداً عن الأحلام والرؤى . وهذا ليس معناه ، أن الشاعرة قد غادرت شعرها الحزين دون رجعة ، فالحق أن شعرها الرومانتيكي الحزين قد ضرب في أعماق وجدانها ، وشكل سمة شديدة في معظم دواوينها ولذلك فإن سلوكها الجديد في طريق التفاؤل لا يُمكن أن يصبح ظاهرة متميزة كظاهرة الحزن ، إلاّ بعدّ أن يستقر في نفسها ، تجربة عميقة ناضجة تحتاج إلى وقت طويل ، وربما كانت مجموعتاها (يغير ألوانه البحر) و(للصلاة والثورة) أول ما يشير إلى هذا التيار التفاؤلي الجديد .

الشعر :

أصدرت نازك الملائكة خلال مسيرتها الشعرية ثماني مجموعات شعرية هي على التوالي : عاشقة الليل ١٩٤٧. شظايا ورماد ١٩٤٩. قرارة الموجة ١٩٥٧، شجرة القمر ١٩٦٨ مأساة الحياة وأُغنية للإنسان ١٩٧٠، يغير ألوانه البحر ١٩٧٧، للصلاة والثورة ١٩٧٨ وأول دواوينها ـ عاشقة الليل . يُمثل شعرها المجموع ما بين ١٩٤١ ـ ١٩٤٦، وهذا معناه أن مسيرتها الشعرية إلى آخر مجموعاتها ، قد استغرق منها حوالي أربعين عاماً .

ومعظم الذين تحدثوا عن شعرها قد أكدوا على النغم الحزين الذي يجعل منه ظاهرة من أبرز ظواهره ، فقد أشار إلى ذلك العديد من الدارسين ومنهم أُخت الشاعرة احسان الملائكة وبدوي طبانة وابراهيم السامرائي وأحمد أبو السعد وجليل كمال الدين وسلمان هادي طعمة وماجد أحمد السامرائي ومحمد مصطفى هدارة والطاهر أحمد مكي واحسان النص وعبد الله أحمد المهنا وجابر عصفور وسالم الحمداني ، وغيرهم .

ولهذا الاجماع دلالة في رصد التيار الذي يسود شعر نازك ، وهو تيار يستسقي مادته من روافد كثيرة اجتماعية وفكرية وثقافية ، كما يستقيه من تجارب الشاعرة نفسها .

وربما يدرك الدارس سبب تأكيدنا لهذه الناحية ، لأن شعر نازك كله تقريباً وعلى مدى أربعين عاماً تلوّن بهذا اللون الرومانتيكي ، على الرغم من أن مواقف الشاعرة ـ كما ذكرنا ـ بدأت تتخذ منعطفاً تفاؤلياً بدا واضحاً منذ نشرت مجموعتها (يُغير ألوانه البحر) و(للصلات وللثورة) .

والذي نريد أن نقرره هو أن معظم تجارب نازك قد استقتها الشاعرة من حياتها الطويلة الممتلئة بالأحداث ، ومن حياة المجتمع البشري ، وما يتصل بهذه الحياة من أسرار الكون وألغاز الطبيعة وغيرها .

وموقف نازك في كل هذه التجارب موقف واعٍ يمتلك العمق والصدق ، وحيث أنها ـ كما رأينا ـ كانت شاعرة مفرطة في الحساسية ، رقيقة الشعور ، لذلك تلوّنت أفكارها الشعرية بالألوان المعتمة ، فتلفعت بالسواد ، وسادها نغم حزين أنتهى إلى موقف سلبي

متشائم يرى كلّ شيءٍ في الحياة على غير ما يتمناه ويحلم به .

ومن هنا فقد صدرت في معظم تجاربها وفقاً لهذا الموقف .

وموضوع القصيدة لدى نازك ـ هو الإنسان ـ وما يتصل به ـ كما ذكرنا ـ ولذلك لم يخرج هذا الموضوع عن محوره ، بل صار مركزاً له .

والجدير بالذكر أن العناية بالإنسان ـ في موضوع القصيدة الحديثة ـ كان قد سبق اليه من قبل نازك شعراء المهجر وجماعة الديوان وجماعة أبولو ، ولا شك أن شاعرتنا قد تأثرت ، حين قرأت لهؤلاء الشعراء ، بموضوع القصيدة كما أنها أُعجبت بمجموعة منهم ـ كما ذكرنا ـ ورُبما أشارت نازك في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) إلى إيثار المضمون في الشعر الحر . ولذلك كانت عنايتها بهذا المضمون الإنساني الخاص ، أُسوة بمن سبقها من الشعراء ، وتعبيراً عن نظرتها الإنسانية الخاصة تجاه الإنسان .

ومن هنا كان تأكيد الشاعرة على موضوعات الإنسان في حدود موته وغربته وما عمل بذلك من أسرار الطبيعة والكون وغيرها .

۞ ۞ ۞

ولقد أحتل الإنسان في شعر نازك قدراً كبيراً من رعايتها واهتمامها مايدل على أنها تضع الإنسان وحريته وحقوقه فوق كل اعتبار .

ولقد وضعت الشاعرة في تصورها عالماً مثالياً للمجتمع البشري يسوده الحب وينعم فيه الإنسان بالسعادة وتذوب فيه أحقاد البشر . ومن أجل ذلك تصورت عالماً مليئاً بالعدل طافحاً بالقيم زاخراً بالمُثُل . وأطلقت على هذا العالم (اليوتوبيا) .

ولذلك تألمت حين رأت هذا الإنسان يصرعه الظلم ويقتله الجوع والعري ، فبكت لشقائه وتألمت لبؤسه فقالت :

حدثونا عن رخاء ناعم	فوجدنا دربنا جوعاً وعريا
وسمعنا عن نقاء وشذى	فرأينا حولنا قبحاً وخزيا
ورتعنا في شتاء قاتل	وكفانا بؤسنا شبعا وريا

وعـــرينا وكـــسونا غيـــرنا وكـسبنا القـيد والدمـع الـسخيا
وزرعـــنا وحـــصدنا زرعـــنا وجنيـــنا ظـلمــة الدهـر العبوسا

ولقد امتلكت قصائد الشاعرة ، الدقة في رصد الواقع الإنساني ، وجاء فكرها من النضح والعمق بما يدل على حسها الإنساني الذي لا يعرف النظرة الضيقة ، فهي تقول : (فقد كنت أُحبُّ السلام والمودّة والصداقة والعواطف الإنسانية ـ وحين لا أجد ذلك أخيب وأحزن أشد الحزن وأحس أن مُثلي العُليا تتحطم على صخرة واقع قاسٍ لا يرحم)(١) . وفي النص التالي ما يؤكد هذا الإحساس فهي تقول :

لنكن أصدقاء
نحن والعزل المتعبون
نحن والأشقياء
نحن والتائهون بلا مأوى
نحن والصارخون بلا جدوى
نحن والأسرى
نحن والأمم الأخرى
في بلاد الزنوج
في الصحارى وفي كل أرض تضم البشر

۞ ۞ ۞

ومن المضامين الجديدة التي تضمنها الشعر الحديث ، مسألة الحياة والموت .
وإذا كان الموت في حقيقته شيئاً مخيفاً ـ ولاشك في ذلك ـ فإن شاعرنا المعاصر قد فلسف ظاهرته في ظل مواجهته للحياة التي أتعبته وأهانته واستلبت كرامته ، إذ لم تستطع الحياة المعاصرة أن تعترف للإنسان بقيمته وكرامته وحريته . لما يسودها من قوانين جائرة

---

(١) من رسالة خطية للشاعرة .

وأنظمة مستبدّة وأطماع واسعة .

لذلك عبّر الشاعر الأوربي ـ قبل الشاعر العربي ـ عن يأسه بجدوى الحضارة المعاصرة وعن رفضه لوجهها الناصع الخادع ، وعن تمرده على حقيقتها القائمة ، ووصل به عجزه ويأسه إلى الترحيب بالموت خلاصاً للإنسان من حياته الشقية .

وقد كانت قصيدة (الأرض اليباب) وقصيدة (الرجال الجوف) للشاعر الناقد الانكليزي توماس ستيرناليوت ، تجسيداً لهذا الموقف الاجتماعي على الحضارة المعاصرة، وتابعه في ذلك العديد من شُعرائنا المحدثين في مقدمتهم نازك والسياب وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي ومحمود درويش .

وقد جرت نازك وراء العديد من الشعراء الذين هتفوا بالموت خلاصاً من عذاب الحياة من أمثال شكري والعقاد والشابي والهمشري ، ومن قبل كانت قد أُعجبت بكيتس وسمته شاعر الموت الأكبر .

وقد راحت الشاعرة تشيد بالموت خصوصاً حين فقدت ما كانت تحلم به من عالم مثالي يحترم الإنسان ويقدس حريته ويمنحه حقوقه ، وراحت تتمزق لما تجده من صور الزيف والظلم التي تجابه الإنسان ، وترى أن الموت نعمة وخلاصاً :

أفليس الممات في ميعة العمر	إذن نعمةً على الأحياء
حين ينجو الحي الشقي من الخوف	ويُفنى من واجبات الفناء
تاركاً هذه الحياة وما فيها	من الزيف والبؤس والأيتام
بين كف الرياح والقدر العاتي	ونوح الشيوخ والأيتام

وواضح أن طلب الموت هنا ، سببه شقاء الإنسان حبيباً يتيماً وشيخاً كبيراً .

وإذا كانت الأبيات السالفة تجعل من المْوت خلاصاً ونعمة ، فإن الشاعرة قد ذهبت إلى أبعد من هذا في تعاملها معه ، فهي ترى أحياناً في الموت خلوداً وراحة :

سأرى في الممات خُلد حياتي	حين تعفو عني المُنى والجروح

وعلى الرغم من وضوح موقف الشاعرة من الموت وترحيبها به ، إلاّ أنها في مرحلة ضعف عقيدتها وقلة تجاربها وخبرتها ، كانت تتعذب لما تراه من فناء الإنسان بعدّ الموت، ومن استحالة إلى جماجم ينخر منها الدود ، فقالت في معرض كلامها عن الإنسان :

هو الـوحدة المريرة والظلمة في قبره المخيف الرهيب
تحت حكم الديدان والشوك والـرمـل وأي الفناء والتعذيب
حـسبـه أن يودع دنـياه إلـى قبـره وتـفـنـى مـنـاه
فاتركوا نعشه على الأرض حيناً قبل أن تقبروه تحت اللحود
هــكـذا الآدمي يـسلـمه أحبابه للتـراب والـديـدان

ولقد تجسّد الموت أمام عينها بشكله الواقعي المعروف ، فمأساة الإنسان لابّدّ أن تنتهي بالموت ، لذلك ارتبط لديها بالخوف والقلق على مصيره . فتقول :

أي قبـرٍ أعـددت لـي أهـو كـهـف	مــلء أنـحـائـه الـظـــلام الداجـــي
أبـــداً أســال الليـالـي عــن الـمـوت	ومـــاذا تـــرى يـــكـــون الـمـصير

والواقع أن هذا التصوير الرهيب للموت من جانب الشاعرة قد عكس علاقتها به ، على الرغم من ترحيبها به خلاصاً من عذاب الحياة وقسوّتها ، لذلك كانت صورته لديها رهيبة ، خصوصاً في مراحل حياتها المبكرة. حيث تقول(أما أنا فلم تكن عندي كارثة أقسى من الموت).

❁ ❁ ❁

ومن المضامين الرئيسة في شعر نازك ، الحب ، وهو موضوع أستأثر معظم الشعر الحديث . كما أستأثر الشعر الإنساني منذ أقدم العصور .

والبحث في حب نازك قد أثار مسألة الحكم على واقعيته وصدقه ، أي هل كان تعبيرها عنه يمثل تجارب حقيقية كما يرى بعض الدارسين ، أم أنها كانت تجارب متخيلة

كما يحكم عليها البعض الآخر(١) .

والبحث في ممارسة تجربة الحب لدى نازك ليس مشكلة ، لأن المهم لدينا هو الصدق في التجربة سواء كانت واقعية أم متخيلة كما يرى ذلك محمد مندور(٢) .

ولو حاولنا فهم طبيعة الشاعرة وعواطفها وأحاسيسها ومشاعرها ، لأدركنا صدق ما عبرت عنه من تجارب في الحب .

وعلى الرغم من أن الشاعرة لم تبُح بمشاعرها في الحب لأسباب تحتفظ بها ، إلاّ أننا نحس في قصائد حبها حرارة العاطفة وصدق الموقف . وهذا هو الذي حدا بأحد الباحثين إلى أن يقول عن نازك (ظلت فترة طويلة تعيش انسحاق عواطفها وخيبة آمالها **في تحقيق النجاح بعواطفها ، ولقد كانت نازك هي شعرها . ولهذا كان شعرها صادقاً ومعبراً التعبير الحقيقي عن نبضات قلبها)**(٣) .

وللتحقق من هذا الصدق نستحسن الرجوع إلى ما عبرت به عن مشاعرها في الحب، من ذلك قولها في قصيدتها (طريق حبي) :

طريقي اليك يمر بأودية لا تبين
مغيّبة في ضباب التمني وعطر الحنين
طريق هواي هضاب غموض وأرض ظلال
وبيدٍ تطيل التمني وتطلب مالا ينال

وهذا الطريق الذي ألمحت إليه الشاعرة ، يتفق تماماً مع نظرتها إلى كل شيء ولذلك فليس من السهل أن تحصد الشاعرة ثمار حبها ، كما قالت في نفسها .

وطلب الحب لدى شاعرتنا يشيع في معظم مجموعاتها الشعرية الأولى ، عاشقة

---

(١) ينظر بهذا الشأن : الشعر العراقي الحديث / جلال الخياط / ١٦٦، والشعر الحر في العراق / يوسق الصائغ / ١١٦ و ١٢٠.

(٢) أنظر كتابه : الأدب ومذاهبه / عن أنواع التجارب .

(٣) نازك الملائكة : الموجة القلقة ـ ماجد أحمد السامرائي / ٣٦.

الليل ، شظايا ورماد ، قرارة الموجة . وهذا الطلب لا يخلو من دلالات نفسية سبق أن ألمحنا اليها .

ويبدو أن تجارب الشاعرة في الحب قد ارتبطت بالماضي وقسوته وضغطه على الشاعرة . ولذلك فإن الزمن الماضي قد لعب دوراً واضحاً في تجارب حب نازك ، حتى ارتبط بظاهرة التكرار التي أُولتها الشاعرة عناية فائقة في نقدها ، والتي تمثل لديها دلالات خاصة كما نرى .

ولذلك نجد لفظة (عد) تتكرر في إحدى قصائدها عن الحب ، حيث تقول :

عـد ، لـم يـزل قلبـي نشيداً حالماً ... يـشـدو بـحـبـك لـحـنه المفتـون
عـد ، فالكآبـة أغـرقت بظلامهـا ... روحـي ، فليلـي أدمُـعٍ وشـجون
عـد ، لا تـدع نفسي يُعذبها الأسـى ... ويغـص فـيها خـافـقٍ محـزون
عـد ، فالحـياة أو رجعـت أشعـة ... ومـشـاعـر سـحرية وفـتون

فتكرار لفظة (عد) هنا له دلالة ترتبط بالماضي والماضي عندّ نازك يتصارع مع الواقع ، والحاضر في حقيقته ثقيل قاس .

وقد تكررت كلمة (مرّ عامٌ) في عدّة قصائد تكراراً ملحوظاً في موضوع قصيدة الحب ، ولا يتسع المجال للكلام عليه هنا[1] .

ومثلما أرتبط الحب بالزمن الماضي فقد أرتبط بسواد الليل وجفاف الأرض في عدّة قصائد ، وكذلك أرتبط بالأحلام والأيام الخوالي ، وساده نغم حزين وألم دفين ، وعبرّت عنه الشاعرة بما يوحي إلى عمق الإحساس وحرارة التجربة وصدق الموقف ، لقد تركت تجارب الحب لدى الشعراء الرومانتيكيين ، آثاراً نفسية متميزة ، انتهت في معظم الأحيان إلى الملل من الحياة ، والشعور بالخيبة والمرارة ، وكان من آثارها الشعور بقسوة

---

(١) أنظر : ظاهرة الحزن في شعر نازك الملائكة / ٥٥ ـ ٥٦.

الزمن الذي يمر . ولذلك تلفع الزمن في قصائد الحب لدى نازك بالقتامة والرتابة والبطء ، وترك في نفسها خيبة نفسية وشعوراً بالألم . ولابدّ من القول أن الشاعرة حاولت أحياناً أن تميط اللثام عن نوع حبها الذي خاضت في سبيل تحصيله حرباً مع الزمن . لقد صورته بأنه حب نقي روحاني خالد ، أنه يقترب من حب العذريين الذين تغنوا بصفائه وسحره ، تقول الشاعرة .

حبي الإلهي النقي ظلمة ... ووفاء روحي الشاعري العابر
قلبي الرقيق أسأت فهم حنينه ... ونشيد أحلامي وروح قصائدي
لم أدر ماذا كان إلاّ رعشة ... في روحي الولهى وقلبي الشارد
وخلا المكان ورحت أسأل وحشتي ... عن طيفك الناس وحبي الخالد

وهذا التصور للحب ، يتفق مع عالمها المثالي الذي سبق أن أشرنا اليه.

۞ ۞ ۞

أستلهم الشعراء الرومانتيكيون الطبيعة للتعبير عن هواجسهم النفسية ولتجسيد ما تنبع عنه خواطرهم ومشاعرهم وأحاسيسهم الدافقة .(ولاشك أن لرهف الحس عند الرومانتيكيين أثراً عظيماً في هيامهم بالطبيعة في جميع مظاهرها . فهم يريدون أن يستلهمونها ويستوحوا أسرارها ، وأن يكون أدبهم صورة صدق للشعور الصادق بما يتجلى لإحساسهم من مظاهرها)[1] .

وإذا كان لرهافة الحس أثر في هيام الشاعر بالطبيعة ، فما أجدر أن يكون لشاعرتنا حضور واضح في كل مظاهرها . ونظن أنّ نازك قد امتلكت حساً دقيقاً في رصدها لكل مظاهر الطبيعة . وأولها الليل الذي لفعت به أول دواوينا (عاشقة الليل)، ولأن الليل كان بلسماً لجرحها ورثاءً لعواطفها ومشاعرها بل كان تنفيساً عن أنواع العذاب التي صدمتها :

---

(١) الرومانتيكية : محمد غنيمي هلال / ١٧١ .

آه يا ليل ويا ليتك تدري ما مناها
جنها الليل فأغرتها الدياجي والسكون
فمن العود نشيج ومن الليل الحنين

والواقع ، أن للفظة (الليل) وما يتصل بها من ظلمة ودياجي ومساء وغيرها ، دلالات نفسية بعيدة ، كثيراً ما تتحول لديها إلى رموز تكمن وراءها عوالم واسعة لا يستطيع كشفها إلاّ من رافق نازك في رحلتها الطويلة :

يا ظلام الليل يا طاوي أحزان القلوب

۞ ۞ ۞

جنها الليل فأغرتها الدياجي والسكون

۞ ۞ ۞

الليل فيه مخاوف ووساوس لا تحمد

۞ ۞ ۞

وقد ارتبط بالليل مجموعة من مظاهر الطبيعة ، كالبحر والنجم والريح. وتحوّل كثير منها إلى رموز ذات دلالات مختلفة :

في لجة البحر الرهيب سفينة تحت الماء
وتسير أمواج البحور على شبابي المغرق
البحر يا زورقي جنون وموجه ثائر دفوق
وانت في الموج والدياجي يا زورقي في غدٍ غريق

وكذلك في شعرها ، الريح والأعاصير :

ها أنا وحدي على شط الممات والأعاصير تنادي زورقي

۞ ۞ ۞

الريح تصرخ حولها وتضج في ظلم الفضاء

۞ ۞ ۞

فـــي عـــمـــق أعـماقـــي فـــي   أعـاصـــيـر يـجـــن جـــنـونـهـا

وترتبط بالليل النجوم أيضاً :

الآن يا نجمي تغيب ولم يحن وقت الأفول
الآن والليل الجميل يريق ضوءك في الحقول
يـا نجمي المأسور في كف الضباب الشامل
يـا فيلسوف الليل يأسر الوجود الذاهـل

وكثيراً ما تلجأ إلى النجم تطلب النجاة في ظلمتها العميقة :

رحـماك يـا نجمي الجميل متى نهاية ليلتي
أين الفضاء الحلو أين الصحو أين سنا النجوم

ومع أن مظاهر الطبيعة قد توزعت في شعر نازك . إذ ليست لها قصائد وصفية لوحدها ، إلاّ أننا مع هذا نجدها في حالات الصحو والارتياح النفسي ، تكتب قصائدها التي تتغنى فيها بالطبيعة ، لتندمج بمظاهرها الساحرة ، إعجاباً بها ، وافتتاناً بروعتها ، وبما يثير في نفسها إحساساً خاصاً بالحب .

وهكذا راحت نازك في إحدى قصائدها تصف جمال الطبيعة في شمال العراق ، فتجوب سفوح الجبال والتلال ، وتتدفأ في أحضان الحقول والورود ، وتتفيأ في ظلال الصفصاف وتتغنى بخرير الماء وتطرب لنغم المطر مع الرعاة وأغنامهم ، وتهيم في شجرات الدفلي ، وتفضل ظلالها على ظلال القصور وتقول :

اعشقوا الثلج في سفوح جبال الأرض   والـــورود فـــي ســفـوح الـتـلال
وأصـيـخـوا لـصـوت قمرية الـحـقـل   تـغـنـي فـــي واجـفـات الليالـي
أجلسوا فـي ظلال صفصافة الوادي   وأصـغـوا إلـــى خريـر المـاء
واستـمدوا مـــن نغمة المطر الساقط   أحـلـــى الالـهـام والإيـحـاء

وتغنوا مع الرعاة إذا مروا على الكوخ بالقطيع الجميل
شجرات الدفلي أجمل ظلاً من ظلال القصور والشرفات

وهكذا تستلهم نازك، الطبيعة، وتستوحي أسرارها وجمالها وروعتها لإظهار مشاعرها الذاتية وعواطفها الرقيقة.

ولشاعرتنا شعر كثير يعكس إعجابها بسفوح الجبال وأعماق الغابات. وربما كان هذا هروباً من عالم المدينة إلى حياة الغاب التي سبقها إليه شعراء المهجر.

وأقرب فصول السنة إلى نفس نازك هو الخريف، بل هو أقرب إلى نفوس كل الرومانتيكيين الحالمين، لأنه فصل سبات الطبيعة، حيث تعصف الريح بالأشجار، وتسقط الأوراق وتذبل الزهور ويجف الثمر وتصفر الحقول. ومن خلال مظاهره عبر الرومانتيكيون عن مآسيهم وبكوا أحزانهم، ورثوا قصائدهم، وندبوا حظوظهم.

وهكذا فعلت شاعرتنا أيضاً حين عبّرت عن حزنها ووجومها وكآبتها فراحت تقول:

طالما مرّ بي الخريف فأصغيت لصوت القمرية المحزون
وأنا في سكون غرفتي الدحياء أرنو إلى وجوم الغصون
طالما في الخريف سرت إلى الحقل وأمعنت في وجومي وحزني
كيف لا والكآبة المرّة الخرساء قد رفرفت على كل غصن
وغصون الأشجار مصفرة الأوراق والزهر ذابل مكفهر

فهذه الأبيات تجسيد لما في نفس الشاعرة من شعور بالملل والكآبة والإرهاق.

❁ ❁ ❁

في مجموعات (عاشقة الليل) و(شظايا ورماد) و(قراءة الموجة) وفي غيرها أيضاً، تتضح النزعة الرومانتيكية في شعر نازك الملائكة، ومع هذا فإن القارئ يلحظ في قصائدها أتجاهاً واقعياً تستمد موضوعاته من حياة الأمة العربية وخصوصاً في سعيها إلى

الحرية والتحرر والانطلاق .

وقد بدأ هذا التيار في مقدمتها لديوان أمها (أنشودة المجد) وفي إهدائها الذي أفصحت به عن انتمائها القومي الواقعي .

وحين قامت ثورة ١٩٥٨ في العراق غنّت نازك للثورة بقولها :

جمهوريتنا ، فرحتنا ، يا حرقة أشواق وحنين
نحن عطشنا لك أعواماً
جعنا وسهرنا ، غذيناها أحلاماً
والآن ملكناها دفقة ضوء ويقين

وقد جاءت هذه القصيدة في ديوان (شجرة القمر) .

وأكثر ما تتضح هذه الواقعية في قصائدها التي تتسم بالنزعة القومية ، وخصوصاً حين تنادي بالوحدة العربية وتدعو اليها :

الوحدة الكبرى شدونا بها ... ونحن بالمهد صغار المُنى
وكم بنينا صرحها المشتهى ... على تلال الرمل في أمسنا
وكم حسبنا أنها قد دنت ... منا فأخفى ضوءها المنحنى

على أن هذا لا يعني أن واقعية نازك لا تظهر إلاّ في قصائدها القومية، فالذي نره أن الشاعرة بدأت تفكر تفكيراً واقعياً بعيداً عن المثالية منذ أن أطلقت مقولتها (والحمد لله على أنني انتهيت إلى الإيمان بالله إيماناً كاملاً عام ١٩٥٧) على الرغم من أن هذا الاتجاه كان يسير سيراً بطيئاً ، إلاّ أن الذي يقويه ، هو أن معظم زملاء نازك من الشعراء بدأوا منذ آنئذ يتجهون أتجاهاً واقعياً بحكم التزامهم بمبدأ اليسار الذي كان رد فعل للوضع القائم في العراق . كما أن آخرين منهم أتجهوا أتجاهاً قومياً عربياً بفعل تأثرهم بثورة ١٩٥٢ في مصر .

والواقع أن نازك الملائكة كانت محاصرة بوضعها النفسي وإحساسها الحاد وإيمانها

بعالم (اليوتوبيا) الذي كانت تحلم به حلماً كبيراً ، لذلك ظلّ ذلك التيار العاطفي يرتبط بها بشكل أو بآخر ، بينما كان التيار الواقعي يشق طريقه ببطء أيضاً ، حتى إذا طلعت علينا الشاعرة بديوانها (يُغير ألوانه البحر) عام ١٩٧٨وتلته بديوانها (للصلاة والثورة) عام ١٩٧٩، برز الاتجاه الواقعي مخلفاً وراءه النزعة الرومانتيكية ومستعيضاً عنه بنزعة متفائلة ، تدفع بالشاعرة إلى مناضلة الحياة ومصارعة ما قد يعود بها إلى الوراء . ورُبما كان مفتاح ذلك في رأينا ، هذا الإيمان الذي وصلّ لديها إلى ما يشبه الوجد الصوفي . فبعدّ أن كانت تتمزق وتتألم حيث تقول :

الريح مزقت الشراع فأين يضرب زورقي
وتسير أمواج البحور على شبابي المغرق

رأيناها تتجه بفعل صحوتها الإيمانية إلى الله فتقول :

وإلى الشمس إلى أعلى الــذرى
يـمتد جذعي وغصونــي
حيث ألقى في المدى وجه مليكي

وربما كان بيانها الواقعي الثوري ، قد اتضح في مقدمة ديوانها (للصلاة والثورة) حين قالت (بأن الصلاة هي المعادل الموضوعي للثورة)[1].

وتتضح مغادرتها لعالم أحلامها ولخوفها وقلقها بقولها :

إني أتحدى أوردتي . أقتل خوفي
أصرع ضعفي
ولتحلك ظلماتي فالشوق مصابيح

وهكذا يحل (الشوق) الذي دخل في دائرة حياتها محل (الخوف) الذي كان يطوقها من كل جانب .

إنّ الذي يهمنا من هذا المنعطف الذي ألمحنا إليه ، والذي يدعمه كل من ديوان

(١) ينظر في مقدمة مجموعتها (للصلاة والثورة) .

(للصلاة والثورة) ومعظم قصائد (يغير ألوانه البحر) هو التماس واقعية نازك في شعرها واستمدادها موضوعات قصائدها من حياة أُمتها وتعبيرها عن ذلك بصور تدل على وعي الشاعرة العميق للحياة وعياً واقعياً بعيداً عن الأحلام وعمّا ينسجه منه الخيال الشعري .

لقد نظرت الشاعرة إلى صورة الأمّة العربية نظرة فاحصة دقيقة تدل على امتلاكها قدرة شديدة في رصد حياة الأمّة . وجابهت هذه الصور المؤسية مجابهة واقعية شجاعة ، لا تخشى عتباً ولا غضباً ، واضعةً نصب عينيها (المعادلة)التي آثرنا اليها والتي يجسدها قولها :

متى نُصلي

إنما صلاتنا انفجار

صلاتنا ستطلع النهار

تسلح العزّل ، تعلي راية الثوار

صلاتنا ستشعل الإعصار

ستزرع السلاح والزنبق في القفار

تُحوّل اليأس إلى انتصار

صلاتنا ستنقل الجدب إلى اخضرار

وعلى هذا المفهوم قام نقدها لحياتنا العربية القائمة ، فأنشأت تنشد قصائدها التي تخترق كل اعتبار سياسي واجتماعي ، تضع النقاط على الحروف ، ولتقول كلمتها الصريحة دون خوف أو وجل أو مواربة أو نفاق.

وهكذا راحت نازك تُحلل أوضاع أُمتها المُتهرئة ، في شجاعة تمتلك الصدق الفني والشعوري فتقول بعدّ أن تستعرض واقع أُمتها السياسي والاجتماعي .

وهل نحن أعمدة من رخام

وحتى الرخام

له عصب ، ويمج المذلة ، ينهض للانتقام

وحتى القبور المهانة ترتج فيها العظام

وتغضب ، تهجم ، تجرج
وبيروت وسنى ، بأودية الحلم تسبح
وهل نحن طين
وهل لحمنا ودمانا من الخشب المائت
فلا الجرح ورد ، ولا الموت دين
ونسكت لا نتمرد ، لا نتمزق ، لا يعترينا الجنون؟

لقد كانت نازك قبل هذا الاتجاه ، تتذرع بالصبر والحزن ولكن ذلك ينتهي بها إلى اليأس والأسى . وحين واجهت مشاكلها العاطفية والنفسيّة مواجهة واقعية شجاعة اندفعت تحقق أقصى ما يُعبر عن واقع الحياة الإنسانية والقومية ، وذلك منذ بدأت تفهم الحياة فهماً جديداً انتهى بها إلى مواجهة تمتلك الوعي والشجاعة والصدق .

ولعلّ من أشد ما كان يؤلم شاعرتنا ،صورة المرأة التي عبرت عنها بقولها :(إن المرأة العربية متخلفة ، فهي تتصف بالثرثرة والتبرج وتفاهة الحديث ، وضعف الشخصية . وكان هذا كله يجرح إحساسي جرحاً بليغاً ، ويذل كرامتي الفكرية ، فأتعذّب به إلى درجة لا يتخيلها أحد)[(١)] .

لكنها بعدَ أن اتجهت أتجاهاً واقعياً ، أخذت تواجه تلك الصورة مواجهة شجاعة تبتعد بها عن الألم والدموع فهي تنقد تلك الصورة نقداً تمتلك الجرأة فتقول متهكمة :

أظفارك الطوال يا سيدتي أطليها
بصبغ قرمزي لين

۞ ۞ ۞

راقصة البجعة ميساء كأغصان الكروم الممراعة
خدودها من حمرة مبقعَة
شبابها ما أروعه

---

(١) من رسالة خطية إلى المؤلف

وخضرها ما أبدعه

هذه هي الصورة تداعي المرأة في مجتمعنا العربي المعاصر ، وهي لا تصدق عليها فقط ، بل تنسحب على الرجل أيضاً ، كما رأت نازك فهي تقول :

أغنية جديدة تنشدها نجاة

هذا المساء حفلة ساهرة وعشر راقصات

عري وخمر ، خاسر من لم يذق

الكأس تلو الكأس حتى يترنح الأفق

حتى نكون قد تخلصنا من اليهود

إن هذه المواجهة ليست موقفاً رومانسياً ، تواجه به الشاعرة مظاهر التداعي التي تحيق بالأمة العربية ، وإنما تؤكد الموقف الملتزم الذي ألزمت الشاعرة نفسها به .

•

النقد :

إذا لم تكن ريادة الشعر الحر قد انحسمت لدى الدارسين ، فيمن يجب أن تكون ، أبين نازك أم السياب، فإن ريادة نقد هذا الشعر قد عقد لواؤها لنازك متمثلاً بمقدمات دواوينها ، وبكتابها الرائد (قضايا الشعر المعاصر) ١٩٦٢ ـ على الخصوص . وإذا كان بديهاً أن كل عمل ريادي ، بحاجة إلى شجاعة صاحبه ، فإن نازك قد كان لها في نقدها قدرٍ كافٍ من هذه الشجاعة ، لأن معظم ما صدر لها من آراء وأفكار ، قد صمد أمام العديد من الدراسات والنقود التي حاولت الإقلال من شأنها والغض من قيمتها .

ويتمثل جهد الشاعرة النقدي في ثلاثة أنماط هي :

١ـ الكتب وأهم ما يمثلها (قضيا الشعر المعاصر) ١٩٦٢، والذي طبع عدّة طبعات و(محاضرات في شعر علي محمود طه المهندس) الذي غيرَت عنوانه في الطبعة الثانية وسمّته (الصومعة والشرفة الحمراء) ١٩٧٩ .

أما كتابها الثالث فهو (التجزيئية في المجتمع العربي) ١٩٧٤ .

ويحقق كتابها عن علي محمود طه الجانب التطبيقي في النقد ، في حين يمثل

الكتابان الآخران ، الجانب النظري .

٢ـ أما النمط الثاني ، وهو المقالات فيتمثل في الكثير من المقالات التي نشرت في المجالات العربية والتي لم تضمها كتب ، وأهم المجلات التي احتوت مقالاتها تلك ، الآداب البيروتية .

٣ـ وثالث هذه الأنماط يتمثل في ما صدر لها من مقدمات في بعض دواوينها وأهمها مقدمة ديوانها (شظايا ورماد) ومقدمة مجموعتها (مأساة الحياة وأغنية للإنسان) ومقدمة ديوانها (للصلات والثورة)[1] .

وقيمة هذه المقدمات تتجلى في إفصاح الشاعرة عن العديد من مواقفها الفكرية والفلسفية وما يمكن أن يؤثر في إنتاجها الشعري ومنهجها النقدي .

والواقع أن كتابها النقدي (قضايا الشعر المعاصر) يعد أهم وثائقها النقدية ، وخاصة ما يتصل منه بالجانب العروضي . إذ استطاعت الشاعرة أن تستنبط العديد من القواعد العروضية التي لا تتعارض مع عروض الخليل بن أحمد ، وإنما تقوم عليه ، وعلى ما امتلكته الشاعرة من ذوق رفيع وحسن دقيق ، وفهم عميق خاص لمسألة الأوزان .

وقد عالجت الشاعرة الناقدة في القسم الأول من الكتاب ، العديد من القضايا المهمة الأخرى ، في مقدمتها الظروف والعوامل التي أدّت إلى ظهور الشعر الحر .

وقد اجتهدت الناقدة أن تسمي من هذه العوامل ، إلحاح الظروف الاجتماعية والنفسية ، ونفور الشاعر الحديث من النموذج الجاهز للقصيدة العربية وإيثار المضمون في العصر الحديث.

وتحدثت الشاعرة عن الشعر الحر بوصفه العروضي ، فبحثت عروض الشعر الحر من حيث الأسلوب والتفعيلات ، وفي بحوره وتشكيلاته وأنواع أوزانه ، وموقف الشاعر الحديث من كل ذلك . كما تحدثت عن هذا الشعر الجديد بوصف أثره النفسي في

---

(١) أفاد المؤلف في اعتماد هذه الأنماط مما كتبه الدكتور مصطفى حسين في بحثه الموسوم (نازك الملائكة الناقدة) ضمن كتاب (نازك الملائكة ـ دراسة في الشعر والشاعرة) / ٨٥٤

الشعراء وفي جمهور القراء ، وأشارت إلى بعض الأخطاء العروضية التي تعرّض لها الشعر الحر .

وحضت البنت بالعناية ، إذ تحدثت عن مكانه من العروض العربي ، وأشارت إلى قصيدة النثر وناقشتها في ظل اللغة والنقد الأدبي .

أما القسم الثاني من الكتاب فقد بحثت فيه هيكل القصيدة الحرة وجعلت لها ثلاثة أصناف هي ، الهيكل المسطّح والهيكل الهرمي والهيكل الذهبي .

وبحثت أساليب التكرار في الشعر وفي دلالاته المختلفة .

ومن القضايا المهمة التي أثارتها في هذا القسم الثاني من الكتاب ، هي الصلة الحميمة بين الشعر وبين المجتمع ، ثم صلة هذا الشعر الحر بالموت كما ورد لدى الشاعر الحديث .

ولم تهمل الناقدة الرائدة ، العديد من العيوب التي تعرض لها نقد هذا الشعر في أوساط نقاده ، وأكدّت بصورة خاصة على المسؤولية اللغوية التي يجب أن يضطلع بها الناقد العربي الحديث .

❁ ❁ ❁

والواقع أن النقد العروضي لهذا الشعر كما تصورته نازك الملائكة قد تأتي من (غيرتها الحقيقية على الشعر الحر وأُصوله التراثية معاً ، والالتزام بالمتابعة لحمايته من الانفلات والانحراف)[1] .

وليس هذا فحسب ، فقد كان من الأسباب التي دفعت الشاعرة الناقدة إلى هذا النقد العروضي ، هو إحساسها الدقيق بما تمتلكه الأوزان العربية وقوافيها من قيم جمالية تكشف عنها (العلاقة بين موسيقى الشعر وبين سائر العناصر الفنية من صياغة ومضمون)[2] .

وقد رأت الشاعرة أن علي محمود طه قد أمتلك قدرات فذّة في تمثل هذه القيم

---

(١) نازك الملائكة / ٨٦٧

(٢) نفسه / ٨٦٩

الجمالية . وقد أظهرت في رصدها لهذه المسألة الجمالية المُتأتيّة عن النقد العروضي ، أنها تمتلك حساً موسيقياً مرهفاً ، وخبرة تأتّت لها من ممارساتها لنظم هذا الشعر وفهمها الدقيق لعروض الشعر العربي .

ولم يكن حرص الشاعرة على الموروث الفني المتأتّي من توفير العنصر الموسيقي في البحور . هو السبب في دعوتها إلى الحفاظ عليه وحسب ، بل كان لذوقها المرهف أثره في دعوتها إلى الاحتفاظ بالقافية عنصراً أساسياً في تحقيق الإيقاع . علماً أنها لم تكن تعتدّ بالقافية في بداية دعوتها للشعر الحر .

۞ ۞ ۞

ولقد عُنيَت نازك في نقدها الشعر الحر بعنصر اللغة عناية فائقة، (ومصدر عنايتها نظرتها الجمالية الخاصة لفن الشعر بخاصة ، فالأدب عندها يبقى ظاهرة لغوية قبل كل شيء ، والشكل لديها مقدّم على المضمون)[1] .

وقد حدا بها ذلك إلى تتبّع الأخطاء اللغوية التي يقع بها الشعراء الناشئون على الخصوص ، ودعت في مقالاتها وأبحاثها ، إلى وجوب حرص الشاعر على اللغة العربية وعلى صفائها ونقائها ، تحقيقاً لجمالية الشكل في القصيدة ، واعتداداً بالموروث اللغوي الذي حفظ للأمة العربية تراثها الأدبي الخالد ، ورفضت الاستخدامات العامية التي لجأ اليها العديد من الشعراء .

وقد امتلكت نازك في نقدها اللغوي هذا ، حساً جمالياً دقيقاً ، فقد نظرت إلى اللغة نظرة عميقة مؤداها ، أن اللفظة المفردة لا قيمة لها ، إلا إذا أدّت دورها في النسيج العام للجملة المركبة ، ليكون لها أثر في النسيج التعبيري للقصيدة .

وبذلك تكون نازك قد حققت للبلاغة وظيفتها الجمالية داخل العمل الشعري . وأطالت الكلام في موضوع التكرار وجعلت له أصنافاً هي ، التكرار البياني والتكرار اللاشعوري وتكرار التنظيم وتكرار التقسيم .

---

(١) المرجع السابق / ٨٧٥

❁ ❁ ❁

لقد تكللت جهود نازك في دعوتها إلى الشعر الحر بتحقيق بعض الظواهر التي تتصل بهذا الشعر وتقعيده. من ذلك ابتداعها للعديد من المصطلحات، كمصطلحات العروض والقافية مثل (الأشطر السائبة والشعر الحر وشعر الشطرين) ومصطلحات هيكل القصيدة مثل (المُسطّح والهرمي والذهني) وصفات الهيكل الجيد، مثل (المتماسك والصلابة والكفاءة والتعادل)[1].

وكذلك ابتداعها لبعض المصطلحات البلاغية التي سبق أن أشرنا إلى بعضها في الصفحات السابقة من مثل التكرار وأنواعه.

❁ ❁ ❁

ومع أن نازك قد أحاطت إحاطة شاملة بمعظم ماله صلة بالشعر الحر، إلّا أن من الغريب حقاً أنها لم تول (الصورة الشعرية) عنايتها الكافية، كما فعلت في بحثها عن الموسيقى واللغة ودورها في جمالية الأداء الشعري. علماً أن الصورة في القصيدة الحرة هي أهم عناصرها المكونّة لها، إذ عليها تقوم الوحدة العضوية التي تعد من القضايا الرئيسة في مكونات القصيدة الحديثة.

ومع أن الشاعرة قد أثارت موضوع الصورة في بحثها عن (على محمود طه) كما أنها أشارت إلى بعض الشعراء الذين وفروا الصورة الجيدة في شعرهم، كنزار قباني والسياب ومحمود حسن إسماعيل، إلا أن ذلك قد جاء سريعاً بعيداً عن العمق.

ولابُدّ من الإشادة بجهود الشاعرة في تحقيق ظواهر فنية في الشعر الحر من مثل القصة الشعرية والرمز، وتوظيف أسلوب الحكاية الشعبية، وتوظيف التراث العربي الإسلامي[2].

❁ ❁ ❁

---

(١) نازك الملائكة الناقدة عبد الرضا علي ـ رسالة دكتوراه / ٢٧٠.

(٢) نفسه / ٢٧٦.

وأخيراً لابدّ من الإشارة والإشادة بِما حققته نازك في مجال التأليف والنقد القصصي والمسرحي ولعلّ في قصصها المخطوطة (الشمس التي وراء القمة) و(رحلة في الأبعاد) و(إلى حيث النخيل والموسيقى) وغيرها مِمّا سنراه في مجموعتها القصصية الأولى (الشمس التي وراء القمّة) ما يكشف عن أبعاد تلك الصورة .... كما أن في نقدها الروائي محاور أساسية تشكل قاعدة المنهج في كل نقد.....مثل (التوطئة) و(الموضوع) و(الحبكة) و(دراسة الشخصيات) و(دلالة الرموز) و(البناء الفني) و(المآخذ) في حين كانت المفردات منهجها في النقد المسرحي ترتكز على ما يأتي (الزمن) و(الشكل) و(البناء) و(دراسة الشخصيات) و(فلسفة المؤلف)(١) .

وفي هذا ما يدل على القدرة الشمولية التي لا تقف عند حدود معينة من الفن الشعري والنقد الأدبي الذي أضطلعت بمسؤوليتهما (الشاعرة الناقدة وحسب ، وهي قدرة تحققت لها من روافد لا تمتلك الحدود ، وهذا هو الشأن في نازك التي تعد قمة من قممنا الأدبية

(١) المرجع السابق / ٢٧٨.

(مراجع الفصل السدس)

الأدب وقيم الحياة المعاصرة / محمد زكي العشماوي بيروت ١٩٨٠.

حركات التجديد في موسيقى الشعر العري الحديث / س . موريه ترجمة سعد مصلوح القاهرة ١٩٦٩.

حوار مع الشعر الحر / سعد دعبيس مصر ١٩٧١.

ديوان للصلاة والثورة / نازك الملائكة الكويت ١٩٧٨.

ديوان نازك الملائكة / نازك الملائكة . المجموعة الكاملة ط ١ بيروت ١٩٧١.

رسالة خطية من الشاعرة نازك الملائكة للمؤلف الكويت ١٩٧٨.

الرومانتيكية / محمد غنيمي هلال بيروت ١٩٧٣.

الشعر الحر في العراق / يوسف الصائغ بغداد ١٩٧٨.

ظاهرة الحزن في شعر نازك الملائكة / سالم أحمد الحمداني الموصل ١٩٨٠.

الغموض في الشعر العربي المعاصر / ثابت الألوسي رسالة دكتوراه ـ مطبوعة على الآلة الكاتبة بغداد ١٩٨٥.

قضايا الشعر المعاصر / نازك الملائكة ط ٦ بيروت ١٩٨١.

نازك الملائكة ـ دراسة في الشعر والشاعرة / نخبة من أساتذة الجامعات الكويت ١٩٨٥.

نازك الملائكة الموجة القلقة / ماجد أحمد السامرائي بغداد ١٩٧٥.

نازك الملائكة الناقدة / عبد الرضا علي رسالة دكتوراه ـ مطبوعة على الآلة الكاتبة بغداد ١٩٨٦.

النقد الأدبي الحديث في العراق / أحمد مطلوب القاهرة ١٩٦٨.

الباب الثاني

النثر العربي الحديث

الدكتور فائق مصطفى أحمد

(الفصل السابع)

تطور النثر العربي الحديث عوامله ومظاهره

أخذت بوادر الضعف والعقم تظهر في الأدب العربي ، شعرهِ ونثرهِ ، منذ احتلال بغداد على أيدي المغول في عام ٦٥٦ هـ ، واستفحل ذلك وأصبح معلماً بارزاً من معالم أدبنا في العهد العثماني حيث أُهمِلت اللغة العربية وصارت اللغة التركية لغة الدولة الرسمية .

عاش الوطن العربي خلال عِدّة قرون انكساراً حضارياً ، أصبح فيها كل شيءٍ باعثاً على التخلف والضعف ، فالنظام السياسي أنعزل عن الشعب وصار قائماً على العنف والجور ، فاختلفت المساواة بين الناس وانتشرت الرشوة وأهملت مرافق البلاد الرئيسة ودمرت مصادر الثورة فانتشر الفقر والبؤس ، وأصبح المجتمع يتكوّن من طبقتين رئيستين هما طبقة الأغنياء من الولاة والأمراء وحاشيتهم ، وطبقة الفقراء التي تشمل أغلبية الشعب . كذلك هُدمت المدارس وتفشي الجهل والأميّة بين الناس واقتصر التعليم على الكتاتيب وبعض المعاهد الدينية . وفي الوقت نفسه تدهورت الصحّة العامة فانتشرت الأمراض والأوبئة الفتّاكة ، مِمّا أدّى إلى هلاك أعداد كبيرة من السُكان .

كان طبيعياً أن تؤثر هذه الأجواء الشاذة في الأدب سلباً ، فقد ضعف الأدب شعراً ونثراً وساده الانحطاط إذ صار ألاعيب لفظية وأداة من أدوات التسلية ، فلم يبق فيه مظهر من مظاهر العاطفة أو الفكر وظهرت فيه الركاكة والعجمة والعامية .

إن النثر العربي ـ وهذا هو موضوعنا ـ كان نصيبه من هذا الضعف ، خلال هذه

الفترة ، أكبر من نصيب الشعر ، ذلك لأن النثر ـ كما هو معروف ـ يرتبط ارتباطاً كبيراً بالفكر والثقافة ، فما دام الفكر والثقافة متخلفين ، فلا يمكن بأي حالٍ من الأحوال أن ينهض النثر ، فهو أبن الفكر والحضارة ، يعيش بوساطتهما ، ويستمد أسباب حيويته منهما.

فالنثر في هذا العصر فقد روحه وصار بعيداً عن الفكر والشعور في الوقت ذاته . إذا ما العمل وكيف يمكن أن يستر على نفسه ، وهو خاوٍ فكراً وشعوراً ؟ لم يجد أمامه إلا أن يلجأ إلى الزخارف اللفظية والألاعيب البديعية حتى يُعوّض عن هذا النقص الذي وجده في كيانه ، فكان أن طغى السجع على أسلوب النثر ، وشاركه في ذلك البديع ، الأمر الذي جعل أسلوب النثر أسلوباً مزخرفاً ومتكلفاً ومفتقراً إلى كل ما يّمُت بصلة إلى الأدب الحي ، وصارت الشقة واسعة جداً بين هذا الأسلوب وأسلوب النثر في عهوده الأولى .

ولم يسر هذا الضعف في أسلوب النثر حسب ، بل تعدّاه إلى مضمونه، إذ ضاقت موضوعاته وغدت موضوعات ساذجة ، ودارت على بعض الإخوانيات والخطب والمناظرات.

ظلت هذه الخصائص والسمات في النثر العربي حتى منتصف القرن التاسع عشر حيث أخذت تظهر عوامل ومُستجدّات في المجتمع العربي تعمل على تغير النثر ونهضته حتى يتلاءم وروح العصر .

وفيما يأتي أهم هذه العوامل التي عملت على نهضة النثر العربي الحديث :

يقظة الأمّة العربية :

على أثر ضعف الدولة العربية الإسلامية وتفككها إلى دويلات وإمارات ومجيء الحكم العثماني ،أستغرق المجتمع العربي سبات سياسي ، وعد العرب أنفسهم جزءً من الإمبراطورية العثمانية التي ضمّت أغلب الأقطار العربية .

كان من أسباب هذا السُبات ضياع السيطرة العسكرية والتجارية التي كانت للعرب أيام ازدهار حضارتهم ، وعزلة العرب عن العالم . لكن مع حلول العصر الحديث ، وبالذات منذ مطلع القرن التاسع عشر ، أخذت الأمة العربية تعي ذاتها وتستيقظ من سُباتها،

إذ عادّ العرب يحسون بكيانهم وأنهم يشكلون أُمة لها خصائصها الذاتية . من هنا بدأوا يُطالبون بحقوقهم وتحسين أوضاعهم السياسية والاجتماعية والثقافية .

بدأ هذا أولاً بالنضال من أجل أدخال إصلاحات مختلفة على المجتمع العربي ضمن الإمبراطورية ، ثم تطور ذلك فظهرت حركات وتنظيمات سياسية تدعو إلى الانفصال عن الدولة العثمانية ومنح العرب الاستقلال السياسي .

لقد أعان على هذه اليقظة جملة عوامل ، لعلّ من أهمها أتصال العرب بالعالم الخارجي ولا سيما العالم الأوربي ، بعدّ عزلة طويلة عن العالم دامت عِدّة قرون .

كانت الحملة الفرنسية بقيادة نابليون بونابرت على مصر في أواخر القرن الثامن عشر (١٧٩٨) بداية الاتصال بين العالم العربي و أوربا في العصر الحديث . والمعروف أن نابليون جهز حملته تجهيزاً عسكرياً وعلمياً ، فأدخل معه إلى مصر مطبعة وأصدر جريدة وأسس مسرحاً ومجمعاً علمياً على غرار المجتمع العلمي الفرنسي ومعامل ومستشفيات ، وطبّق في الوقت ذاته بعض التنظيمات الإدارية الحديثة أثناء حكم مصر .

لكن الحملة ، على الرغم من ذلك ، لم تترك آثاراً خطيرة في مصر ، بخلاف ما يراه بعض الباحثين من أنّ الحملة أفادت مصر فائدة كُبرى وكانت سبباً في نهضتها الحديثة . ولعلّ ذلك يعود إلى عِدّة عوامل منها :

١ـ إن المصريين استقبلوا الحملة بروح عدائية شديدة تمثلت في مقاومتهم العنيفة والمُستمرة لها بمختلف الصور السلبيّة والإيجابية ، وذلك لأن الحملة الفرنسية كانت عندهم امتداداً للحروب الصليبيّة في أرض مسلمة .

٢ـ عدم استعداد المصريين الحضاري لفهم وتفسير سلوكية وتصرفات الفرنسيين التي كانت تبدو لهم غاية في الغرابة .

٣ـ كان علماء الحملة غُرباء عن البلاد بلغتهم وعلمهم ، وقد اقتصرت صلتهم بالعلماء المصريين على الصلة السطحية التي لا تعدو عرض كتبهم الفرنسية التي لا يستطيع المصريون قراءتها ، وعرض بعض تجاربهم العلمية .

٤ـ قصر المدّة التي قضتها الحملة الفرنسية في البلاد وعدم قدرتها على تثبيت

مركزها.

على أن الأثر الواضح للحملة تمثل في ردِّ الفعل الذي أحدثته في نفوس المصريين، إذ كانت الحملة بالنسبة إليهم أول مظهر من مظاهر التحدي الغربي لحضارتهم، وقد كشف لهم هذا التحدي عن سوء واقعهم ونبههم إلى ضرورة تغيير هذا الواقع إذا أرادوا المحافظة على كيانهم وحماية بلادهم من الغزو الأجنبي ، كما أنه كشف لهم عن قوتهم التي ظهرت بوضوح في مقاومتهم المستمرة للحملة في الوقت الذي تحطمت فيه القوة العسكرية للمماليك والاتراك من الجولة الأولى[١] .

منذ ذلك الوقت أخذت قطاعات الشعب المختلفة تسعى من أجل تغيير واقعها السيء في مصر وغيرها من الأقطار العربية ، وصارت تتحرك ليكون لها دور في أمور السياسة والحكم ، وبدأ يظهر ما يسمى بالرأي العام الذي يعبر رأي الشعب في القضايا السياسية والاجتماعية ، ولعلّ أول مظهر لذلك تمثل في مشاركة بعض فئات الشعب في انتخاب محمد علي حاكماً على مصر ، بعد انسحاب الفرنسيين منها ، ولو أنه ضرب هذه الفئات بعد تثبيت حكمه ، وفي ثورة أحمد عرابي التي قامت في عهد إسماعيل ، وتمثل فيما بعد النشاط السياسي الشعبي في ظهور جمعيات وحركات وأحزاب سياسية شهدتها مصر وسوريا والعراق وأصبحت علامة بارزة على اليقظة السياسية للأمّة العربية ، وأهمها جمعية بيروت السرية وجمعية الإخاء العربي العثماني والجمعية القحطانية وجمعية «حفظ حقوق الملة العربية» التي وجهت نداء إلى العرب مسلمين ومسيحيين تحت عنوان « بيانات الأمة العربية» دعتهم فيه إلى الاتحاد والمطالبة بالحقوق القومية .

جعل التحدي الغربي العرب يبحثون عن وسيلة يعتمدون عليها للوقوف أمام هذا التحدي ، أما واقعهم فقد التفتوا اليه باحثين فيه عمّا يصدون به هذا التحدي ، لكنهم لم يعثروا فيه على ضالتهم ، إذ كان هذا الواقع واقعاً متخلفاً ، كل ما فيه ينم على الضعف والانحطاط ، من هنا كان التفاتهم إلى الماضي حتى يسعفهم بما لم يجدوه في حاضرهم ،

---

(١) تطور الرواية العربية الحديثة في مصر : عبد المحسن طه بدر ، ص ١٥ ـ ١٧.

فكان أن وجدوا فيه تراثاً حضارياً مشرقاً زاخرناً بالعطاء والإبداع . لهذا راحوا يرجعون إلى التراث العربي القديم ، يبعثونه ويستلهمونه ويستمدون منه القوة لصد هذا التحدي الحضاري الذي يهدد كيانهم ووجودهم .

ومهما يكن من أمر فقد ظهرت ثلاثة مواقف أثر اللقاء بين الحضارة العربية والأوربية ، أمّا الموقف الأول فقد قام على رفض الحضارة الأوربية كُلياً وبعث الحضارة والثقافة العربية القديمة لتكون بديلاً عن هذه الحضارة الأجنبية . وأمّا الموقف الثاني فقد أُعجب بالحضارة الأوربية ودعا إلى اقباسها والذوبان فيها كلياً . وأمّا الموقف الثالث فقد قام على محاولة التوفيق بين الحضارتين والجمع بين إيجابيات الاثنتين .

كان وراء اليقظة العربية الحديثة أعلام ساهموا بفكرهم النيّر وأعمالهم الجليلة في بعثها ووضع أُسُسها الفكرية .

يقف في طليعة هؤلاء الشيخ رفاعة الطهطاوي (١٨٠١ــ ١٨٧٣) الذي يعد أمام النهضة العلمية في مصر والعالم العربي . كان الطهطاوي شيخاً أزهرياً أختاره محمد علي إماماً لبعثته الأولى إلى فرنسا ، وبفضل ذكائه ونفسه الطموح أتقن الفرنسية وأخذ يقرأ بها سائر العلوم والمعارف ، وألف وهو في فرنسا كتاباً سماه «تخليص الابريز في تلخيص باريز» ضمنه مشاهداته وانطباعاته في فرنسا ، كذلك عرّب فيها عدداً من الآثار في علوم ومعارف مختلفة . وبعد عودته إلى مصر عزم على نقل العلم والحضارة الأوربيين إلى بلاده ، فأسس مدرسة الألسن التي اهتمت بتدريس اللغات الأجنبية وقام بترجمة عدد من الكتب الفكرية والعلمية الفرنسية إلى اللغة الغربية . وفي الوقت ذاته ألفّ كتاباً في التربية والاجتماع .

إن أهمية الطهطاوي تكمن في كونه أول مفكر عربي يتصل بالغرب في العصر الحديث وينقل عنه علومه ومعارفه وينادي بأفكار ودعوات سياسية واجتماعية ذات طابع حضاري وتقدمي ، تترك آثاراً عظيمة في البلاد وتؤثر في مفكرين يكون لهم دور كبير في تاريخ مصر فيما بعد .

ومن أعلام النهضة العربية الشيخ ناصيف اليازجي (١٨٠٠ــ ١٨٨١) الذي أهتمّ بإحياء

اللغة العربية عن طريق تدريسها ونظم الشعر بها وكتابة المقالات والمقامات ، حتى عُدّ أول أُستاذٍ كبيرٍ للعربية في لبنان إبان القرن التاسع عشر .

ومثله أبنه ابراهيم اليازجي (١٨٤٧ـ ١٩٠٦) الذي اشتهر بنزعته القومية التي دفعته إلى نظم قصائد حماسية في القومية العربية ، منها بائيته المشهورة:

تنبهوا واستفيقوا أيها العربُ ... فقد طمى السيل حتى غاصت الركب

فيم التعلل بالآمال تخدعكم ... وأنتم بين راحات القنا سلب

كم تُظلمون ولستم تشتكون وكم ... تستغضبون فلا يبدو لكم غضب

ومثلهما بطرس البستاني (١٨١٩ ـ ١٨٨٣) الذي قام بأعمال جليلة في خدمة اللغة العربية ، لعلّ أهمها تأسيس «المدرسة الوطنية» في عام ١٨٦٣، وقد أقامها على مبدأ وطني لا ديني ، واهتمّ فيها أساساً بتدريس اللغة العربية والعلوم الحديثة، كما قام بتأليف قاموس سماه «المحيط» والموسوعة العربية في عِدّة مُجلدّات ، وأصدر جريدة «الجنان» .

ومن هؤلاء عبد الرحمن الكواكبي (١٨٣٩ـــ ١٩٠٢) مؤلف كتابي «طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد» و «أم القرى» ، وقد دعا فيهما إلى نقل الخلافة مجدداً إلى العرب ، لأنهم وحدهم يستطيعون حفظ الإسلام من الفساد وذلك لمركز الجزيرة العربية في الأمة ولمكانة اللغة العربية في التفكير الإسلامي .

أما المفكر السوري نجيب العازوري (١٨٨١ـ ١٩١٦) فقد أصدر في باريس مجلة باسم «الاستقلال العربي» ثم نشر كتاباً بالفرنسية بعنوان «يقظة الأمة العربية» ذهب فيه إلى أن هناك أُمة عربية واحدة تظم مسلمين ومسيحيين ، ووجوب استقلال العرب عن الأتراك ، ورسم في الكتاب الخطوط الكبرى للدولة العربية المستقلة .

إن هؤلاء الأعلام والمفكرين أسهموا في «خلق نثر عربي حديث صالح للتغيير

البسيط والدقيق المباشر عن مفاهيم الفكر الحديث»[١].

لقد عملت اليقظة السياسية والنهضة الفكرية للعرب وكتابات هؤلاء الأعلام وغيرهم على نهضة النثر العربي الحديث عن طريق تطويعه للتعبير عن مختلف الأفكار والقضايا السياسية والاجتماعية كذلك جعلت النثر يتخلص من الزخارف اللفظية، وذلك بالاهتمام بالمعنى بدلاً من اللفظ، وأعانت في الوقت عينه على إيجاد موضوعات كثيرة ومتنوعة فيه.

وعلى العموم تكونت من اليقظة القومية حركة أدبية ساهم فيها الشعر والنثر، عبرت عن تطلعات العرب وخوالجهم القومية.

البعثات:

بدأت البعثات العلمية إلى أوربا في عهد محمد علي الذي أكثر من هذه البعثات العلمية، وكان هدفه فيها تقوية جيشه وجعله على غرار الجيوش الأوربية، وبناء دولة على وفق الأسس الحديثة. ولتحقيق هذا الغرض بدأ أولاً بتأسيس مدارس حديثة في مصر، وجلب لها أساتذة أوربيين، غير أنه رأى فيما بعد أن الفائدة المرجوّة في ذلك لا تتحقق إذا لم يكن المدرسون والعلماء من أبناء البلاد. لهذا، وللتعجيل في تحقيق أغراضه، راح يرسل البعثات إلى أوربا ليتخصص أبناء البلاد في سائر العلوم التطبيقية.

بدأت البعثة الأولى إلى فرنسا في عام ١٨٢٦، وضمّت أربعة وأربعين طالباً للتخصص في الهندسة والطب والزراعة والكيمياء والطباعة والميكانيك، واختار لها رفاعة الطهطاوي إماماً.

وتوالت البعثات فيما بعد، حتى أصبحت إحدى عشرة بعثة ومنها البعثة الطبية الكبرى في عام ١٨٣٢، وقد ضمّت الطلبة النابهين في مدرسة الطب المصرية، وفي عام ١٨٤٤، أرسلت بعثة ضمّت بعض الأمراء من أسرة محمد علي وكانت آخر بعثاته الكُبرى.

---

(١) الفكر العربي في عصر النهضة: البرت حوراني. ص ١٢٧.

ومن أجل هذه البعثة فتح محمد علي مدرسة في باريس سمّاها «مدرسة البعوث» ، ومن أشهر رجالها علي مبارك ، وتوقفت هذه البعثات في عام ١٨٤٧ .

لقد ضمّت هذه البعثات ٣١٩ طالباً ، واتخذ محمد علي من نوابغهم معلمين ومترجمين وأطباء لجنده وموظفين لحكومته .

توقفت البعثات في عهد عباس الأول وسعيد، لكنها استؤنفت في عهد إسماعيل بسبب انفتاحه على أوربا . وفيما بعد صارت الأسر الثرية ترسل أبناءها للدراسة في الدول الأوربية . هذا ما حدث في مصر . أما في الأقطار العربية الأخرى فقد تأخر إرسال البعثات التعليمية إلى أوربا ، ففي العراق مثلاً لم تبدأ إلاّ في أواخر العشرينات من هذا القرن ، وزادت في أوائل الثلاثينات .

كان للبعثات أثر كبير في نهضة مصر وإدخال العلم الحديث اليها . كما كان لها فضل في إحياء اللغة العربية وجعلها مسايرة للعلم الحديث ، بما ترجم أعضاؤها من كتب، وما أدخلوه من مصطلحات ، وما ألفوه في شتى نواحي العلم[1] .

المدارس :

عُرفت مصر قبل غيرها من الأقطار العربية المدارس الحديثة في عهد محمد علي ، وكان غرضه في تأسيسها ـ كما ذكرنا ـ تقوية جيشه وتوطيد أركان دولته . ومن أهم المدارس التي أسسها المدرسة الحربية ومدرسة الطب ومدرسة الصيدلة والهندسة ومدرسة الولادة والتمريض ومدرسة الألسن .

وعلى الرغم من أن طابع هذه المدارس كان طابعاً عسكرياً وعملياً ، استطاعت أن تخلق في مصر بدايات نهضة علمية . لكن التعليم يُصيبه الركود بعد موت محمد علي وابنه ابراهيم ، إذ لا يهتم به عباس وسعيد . ومع عهد إسماعيل (١٨٦٣) تعود الحياة إلى المدارس إذ يهتم بها إسماعيل ويُنوعها فيجعلها ابتدائية وثانوية وعالية ، ويفتتح مدارس

---

(١) في الأدب الحديث : عمر الدسوقي . جا . ص ٢٨ ـ ٢٩.

للبنات . وأُنشئت في عهده نظارة المعارف وعهدَ إليها تنظيم المدارس على نمط حديث ، كما يؤسس مدارس جديدة منها مدرسة الإدارة التي تصبح فيما بعد مدرسة الحقوق ، ومدرسة دار العلوم ومدرسة المعلمين ويطور مدرسة الألسن لتخريج المترجمين . وفي هذا الوقت أيضاً ينشئ الأجانب مدارس خصوصية .

لكن النشاط التعليمي يضعف مع احتلال الانكليز مصر في عام ١٨٨٢، إذ يحاربون المدارس الحكومية ويشجعون المدارس الأجنبية ، غير أنهم ، فيما بعد ، يتراجعون أمام ضغط الرأي العام الذي يطالب بعودة المدارس الحكومية التي تدرس باللغة العربية ، فتنتشر المدارس وتشمل سائر المحافظات .

ويشهد عام ١٩٠٨،إفتتاح الجامعة المصرية بجهود ومساعي مصطفى الغمراوي ومصطفى كامل وسعد زغلول وقاسم أمين ، وتبدأ بإرسال البعثات إلى أوربا لتخريج أساتذة لها . كما تتعاقد مع أساتذة أوربيين للتدريس فيها ، الأمر الذي يجعلها تلعب دوراً كبيراً في نهضة مصر ونهضة الفكر العربي الحديث . وفي الوقت ذاته يبسط التعليم في الأزهر وتدخله مناهج وعلوم حديثة حتى يصبح جامعة ،يكون لها أيضاً دور مشهود في تاريخ الفكر العربي الحديث.

أما في لبنان فقد كثرت المدارس خلال القرن التاسع عشر بسبب المنافسة بين البعثات التبشيرية والطوائف المسيحية ، ولاسيما بعد حوادث ١٨٦٠ الدامية ولعلّ أكثر هؤلاء الذين أهتموا بالمدارس الآباء العازاريونواليسوعيون الأمريكيون . وأشهر هذه المدارس المدرسة الوطنية التي أسسها بطرس البستاني في عام ١٨٦٣ والمدرسة الرشدية والكلية الأمريكية في عام ١٨٦٦، وكانت لغة التدريس فيها في البداية العربية ، والكلية اليسوعية في بيروت التي أسسها الآباء اليسوعيون عام ١٨٧٤، وجمعت بين الدراسات الأدبية والدراسات العلمية .

وأما سوريا فقد كانت بدء اتصالها بالعالم الحديث مع دخول الجيش المصري اليها بقيادة ابراهيم باشا في عام ١٨٣١، إذ أخذت الأفكار والأنظمة الحديثة تتسلل اليها لقد عمل ابراهيم باشا على تطبيق برنامج واسع للتعليم الابتدائي والثانوي ، واستطاع هذا

البرنامج التعليمي ، على الرغم من عمره القصير ، أن يحدث يقظة شديدة في التعليم القومي ، إذ كان يستهدف تنبيه الوعي القومي بين الطلاب[1]. كما شهدت سوريا نشاطاً تعليمياً حين تولى مدحت باشا ولايتها في عام ١٨٧٨ إذ أسس عدة مدارس للذكور والإناث في دمشق والمدن السورية الأخرى ، واستمر التوسع في التعليم فيما بعد على الرغم من الطغيان السياسي ، حتى صار عدد المدارس (٢٦٦) مدرسة ، منها مدرسة للطب ومدرستان للمعلمين ، تخرج فيها قواد حركة التنوير والتحرر في العالم العربي . كذلك أسهمت البعثات التبشيرية في أنشاء عدد كبير من المدارس في دمشق وحلب وحمص .

لكن النشاط التعليمي في العراق تأخر بالقياس إلى مصر وسوريا ولبنان وذلك بسبب العزلة التي فرضت على العراق أثناء الحكم العثماني ، فلم يشهد العراق في القرن التاسع عشر إلا بعض المدارس الدينية والتركية التي لم تترك إلا آثاراً ضئيلة في الحياة الفكرية للبلاد . وعندما دخل الانكليز بغداد فتحوا فيها بعض المدارس لتخريج الموظفين للخدمة في دوائر الدولة المختلفة . وبعد قيام ما يسمى بالحكم الوطني زاد عدد المدارس في بغداد ومدن أُخرى ، وترتفع النسبة بعد الحرب العالمية الثانية. وفي الوقت ذاته تأسست كليات نهضت بالتعليم العالي مثل كلية الحقوق والطب ودار المعلمين العالية .

وعلى العموم ساهمت المدارس مساهمة عظيمة في نشر التعليم والثقافة في الوطن العربي وتخريج الكُتّاب والمثقفين الذين تقوم على أيديهم النهضة العربية الحديثة . كما تلعب هذه المدارس دوراً عظيماً في نشر اللغة العربية والنهوض بها ، وبعث الأسلوب المرسل في النثر بدلاً من الأسلوب المزخرف والمسجوع ، لأن هذا الأسلوب المرسل هو الذي يكون قادراً على استيعاب العلوم والمعارف الحديثة وإيصالها إلى الطلاب وسائر الناس .

الترجمة :

---

(١) محاضرات عن القصة في سوريا : شاكر مصطفى . ص ٢١.

عرف العالم العربي الترجمة مع اتصاله بالعالم الأوربي في مطلع القرن التاسع عشر ، وبدأت مع البعثات الأولى إلى أوربا ، وكان رفاعة الطهطاوي رائد هذا الاتجاه ، فقد عرف بعقله النيّر أهمية العلوم الأوربية ومدى حاجة مصر اليها ، من هنا كان سعيه العظيم إلى ترجمة العلم والفكر الأوربي إلى اللغة العربية وتخريج المترجمين بوساطة مدرسة الألسن .

غلب على حركة الترجمة في البداية الطابع العلمي ، إذ كانت حاجة البلاد إلى العلوم أكثر من الآداب ، لذلك أنصب الاهتمام على ترجمة الكتب العلمية كالطب والهندسة والكيمياء وعلوم النبات والحيوان . وقد أفادت ترجمة العلوم في هذه الفترة اللغة العربية فائدة كبيرة ، إذ مرنتها على استيعاب القضايا والأفكار العلمية ، وولدت فيها عدداً كبيراً من الكلمات المُعربة والمصطلحات العلمية ، بعدّ ذلك غلب عليها الطابع الأدبي الذي تمثل في ترجمة القصص والروايات والمسرحيات .

تمّ أغلب الترجمات في مصر وساهم فيها المصريون والسوريون واللبنانيون الذين نزحوا اليها هرباً من الطغيان العثماني أو بحثاً عن الرزق . وأشهر هؤلاء المترجمين أديب إسحاق وسليم نقاش ونجيب حداد وخليل مطران وفرج أنطوان وفتحي زغلول ومحمد عثمان جلال ولطفي جمعة .. الخ .

كان للترجمة فضلٌ عظيمٌ على نهضة النثر وتقدمه ، فهي خلّصت النثر من القيود البديعية الثقيلة ، بسبب الاهتمام بالمعاني بدلاً من الجوانب الشكلية . ولو أن المترجمين الأوائل استخدموا أسلوب السجع والبديع في الترجمة أمثال رفاعة الطهطاوي وجماعته . لكن الترجمة فيما بعد اضطرّت أصحابها أن يهجروا الأسلوب الذي ترجم به الطهطاوي وتلاميذه ، أعني أسلوب السجع والبديع ، فقد رأوه يفسد المعاني التي يريدون نقلها إفساداً لسبب بسيط هو أنه لا يتسع لها ولا يتيح للمترجم أن يعبر عنها إلاّ تعبيراً مضطرباً أو تعبيراً ممتلئاً بعوائق السجع والبديع .

الطباعة :

لم تكن مطبعة نابليون أول مطبعة عربية عرفها الشرق العربي ، فسوريا ومدينة حلب بالذات شهدت أول مطبعة عربية في مطلع القرن الثامن عشر . وهذه المطبعة صارت فيما بعد أم المطبعة اللبنانية الأولى التي أنشأها عبد الله زاخر في حوالي ١٧٣٤، وجلبت مطبعة ثالثة هي مطبعة القدّيس جاورجيوس حوالي سنة ١٧٥٠. لكن هذه المطابع بسبب الظروف السياسية السائدة آنذاك ، لم تستطع أن تؤدي أية خدمة فكرية[١] .

ووصلت لبنان المطبعة الأمريكية في عام ١٨٣٤، ثم المطبعة الكاثوليكية في ١٨٤٨ ومطبعة خليل الخوري في عام ١٨٥٧ ومطبعة المعارف لبطرس البستاني سنة ١٨٦٧ ..الخ .

وفي سوريا ظهرت المطبعة الثانية في عام ١٨٥٥ وهي المطبعة الحفنية . وفي دمشق ظهرت مطبعة ولاية سورية الرسمية في عام ١٨٦٤ وطبعت بها جريدة «سورية» العربية التركية ، وكثرت بعدّ ذلك المطابع في دمشق وحمص وحماه ، ولو ظل انتاجها من الكتب قليلاً.

أما في مصر فأول مطبعة يكون لها شأن عظيم في نشر الكتب مطبعة بولاق التي أسسها محمد علي في سنة ١٨٢١ على انقاض مطبعة نابليون ، وتأسست إلى جانبها مطابع أميرية أُخرى . وبعدّ فترة تأسست المطبعة الأهلية القبطية ومطبعة «وادي النيل» ومطبعة المعارف ، كما تأسست مطابع أُخرى في الاسكندرية وبورسعيد والمنصورة وغيرها .

وأما في العراق فقد أسست البعثات التبشيرية بعض المطابع مثل مطبعة الدومنيكان في الموصل ، غير أنها لم تترك آثاراً تذكر في نهضة البلاد . كما أسس مدحت باشا أثناء ولايته في العراق مطبعة طبع بها جريدة «الزوراء» في عام ١٨٦٨ .

لعبت هذه المطابع دوراً عظيماً في نشر المخطوطات العربية وإيصال الكتب إلى مختلف طبقات الشعب . والمطابع هي التي أخرجت إلى النور كنوز الثقافة العربية القديمة وجعلت الأدباء والكُتّاب يتعرفوا لها ليجدوا فيها أسلوباً مرسلاً لا تكلف فيه ولا قيود ، بل جمال وبساطة وفصاحة . وفي الوقت ذاته عرف هؤلاء بوساطة المطابع الثقافة الغربية التي

---

(١) محاضرات عن القصة في سوريا . ص ٢٤ ـ ٢٥.

وجدوا فيها أسلوباً مرسلاً وسهلاً يُعنى عناية كبيرة بالمعاني والأفكار ويؤثرها على ما سواها ، فكان كل ذلك عاملاً مهماً من عوامل نهضة النثر العربي .

الصحافة :

لم تُعرف الصحافة في العالم العربي إلا في القرن التاسع عشر ، وعرفتها مصر قبل غيرها من الأقطار العربية ، فقد أصدر فيها الفرنسيون صحيفتين باللغة الفرنسية ونشرت باللغة العربية سموها «التنبيه» . لكن أول صحيفة عربية عامة أصدرها محمد علي في سنة ١٨٢٨ وسماها «الوقائع المصرية» صدرت أولاً باللغة التركية ثم بالعربية والتركية وفيما بعد اقتصرت على العربية وحدها . بعدها صدرت مجلة طبية باسم «اليعسوب» في ١٨٦٥. وبعد عام صدرت صحيفة «وادي النيل» . ثم أصدر ابراهيم المويلحي ومحمد عثمان وجلال جريدة أسبوعية باسم «نزهة الأفكار» في عام ١٨٦٩. وحين توقفت الجريدة صدرت على انقاضها مجلة علمية أدبية باسم «روضة المدارس» ساهم في تحريرها علي مبارك ورفاعة الطهطاوي والشيخ حسين المرصفي ، وقد ملأت المجلة فراغاً ملحوظاً وعملت على نهضة اللغة والأدب .

وعلى أثر نزوح السوريين إلى مصر ، زاد عدد الصحف والمجلات إذ نشطت الصحافة على أيدي هؤلاء الذين أفادوا من الحرية التي كانت تتمتع بها البلاد آنذاك . ولعلّ أهم ما أصدره هؤلاء من الصحف جريدة «الاهرام» التي أنشأها الإخوان بشارة وسليم تقلا في عام ١٨٧٥، ولاتزال تصدر حتى يومنا هذا ، و «المقتطف» في ١٨٧٦ و «المحروسة» التي أصدرها أديب أسحق وسليم نقاش في عام ١٨٧٩، و «المقطم» لآل صروف في عام ١٨٨٨ ، ومجلة «الهلال» لجرجي زيدان في عام ١٨٩٢ .

ومع مطلع القرن العشرين ، أخذت تظهر صحف الأحزاب السياسية ومنها «اللواء» لمصطفى كامل ، لسان حال الحزب الوطني . بعد ذلك صدرت عشرات الصحف والمجلات الاسبوعية والشهرية .

وفي لبنان صدرت صحف دينية ، أنشأتها البعثات التبشيرية منذ منتصف القرن

التاسع عشر ، ثم صدرت جريدة «حديقة الأخبار» في بيروت عام ١٨٥٨ لصاحبها خليل الخوري ، وجريدة «لبنان» أصدرها داود باشا سنة ١٨٦٧، ومجلة «الجنان» لبطرس البستاني في عام ١٨٧٠ وقد جمعت بين الأدب والعلم والسياسة . وتوالى صدور الجرائد والمجلات فيما بعد .

وفي سوريا أصدر بعض السوريين صحفاً في الأستانة مثل «مرآة الأحوال» التي أصدرها رزق الله حسون الحلبي في ١٨٥٥ و «السلطنة» في ١٨٥٧، و «الجوائب» التي أصدرها أحمد فارس الشدياق في ١٨٦٠ وكان لها شأن عظيم عند أُدباء العرب .

وفي المدن السورية صدرت جريدة «سورية» في عام ١٨٦٥، أنشأها الوالي راشد باشا في دمشق ، ثم صدرت جريدة «دمشق» في ١٨٧٨ و «مرآة الأخلاق» في عام ١٨٨٦. وبعد انقضاء حكم عبد الحميد صدر عدد كبير من الصحف مثل المقتبس «لمحمد كرد علي» . ومن الصحف التي شهدتها حلب «فرات» في عام ١٨٦٧ .

أما في العراق فكان أول صحيفة تصدر «الزوراء» التي أنشأها الوالي مدحت باشا في بغداد عام ١٨٦٨، ثم صدرت صحيفتان رسميتان في الموصل والبصرة . لكن الأمر أختلف بعد إعلان الدستور العثماني في عام ١٩٠٨، إذ كثر عدد الصحف والمجلات في بغداد وأهمها «صدى بابل» و «الرقيب» .

لقد ساهمت الصحف والمجلات مساهمة عظيمة في نهضة النثر العربي الحديث بجعله ينتشر بين سائر طبقات الشعب ، وتسهل لغته ، وتتنوع موضوعاته وفنونه .

أن الصحافة أمدّت الأدب بالحيوية وصقلته وأبعدت عنه الزخرف والجناس والحشو ، وجعلته سهلاً واضحاً ففي مصر مالت الصحف ، بسبب مخاطبتها كل الطبقات في الأمة ، وحتى تنتشر في أوسع جمهور ممكن ، مالت إلى التبسيط في الأسلوب والتفكير ، فالصحفي يحتاج أن يبسط فكرته إلى أقصى حد حتى تكون واضحة أمام القراء وحتى لا يجدوا أدنى مشقة في فهمها وتصورها ، كما يحتاج أن يصفي لفظها ويختار لها لغة سهلة يسيرة حتى نقترب من الذوق البسيط السهل في الأمة ، وحتى يفهم القارئ ما يقرؤه ويعيه وعياً صحيحاً .

وفي سوريا ساعدت الصحافة على تسهيل الكتابة العربية وإيجاد الأسلوب المُبسّط الذي يتناسب مع الحياة الجديدة النامية حيث مات السجع مع موت التكلف الاجتماعي ، وتكسرت القوالب اللفظية مع تكسر الجمود والتقليد في الحياة . واقتربت لغة الكتابة من لغة الحديث مع تقارب الثقة بين الحاكم والمحكوم .

وفي العراق كان دور الصحف أيضاً كبيراً في نهضة الأدب الحديث وتطويره ، فقد سارت بالأساليب الأدبية النثرية على جادة التطور وفسحت صدرها للفنون الأدبية الجديدة كالمقالة والقصة[١] .

مظاهر تطور النثر العربي الحديث

عملت هذه العوامل التي تكلمنا عليها مجتمعة على إحداث تغييرات بارزة وآثار عظيمة ، جعلت النثر ينهض ويتجاوز الضعف والركود اللذين خيما عليه فترة طويلة من الزمن ، مِمّا أسفر عن نهضة شاملة أصابت النثر العربي الحديث .

وواضح أن هذا التطور لم يحدث في النثر سريعاً بين عشية وضحاها ، بل جرى بصورة تدريجية وبمرور الزمن ، وبقوة هذه العوامل ، التي باتت خصائص ومظاهر جديدة لم تكن موجودة من قبل ، تبرز فيه بوضوح .

وعلى العموم تمثلت هذه الخصائص والمظاهر في لغة النثر وفي موضوعاته وفنونه .

١ـ اللغة :

مذ بدأت الثقافة العربية تركد على أثر ضعف الدولة العربية الإسلامية ، أخذت لغة الأدب العربي تميل إلى التكلف والتعقيد اللفظي وتعنى بالزخارف والمُحَسنات الشكلية . كالسجع والبديع ، على حساب المعنى والفكر ، حتى صارت اللغة لغة ثقيلة جامدة ، تحفل بضروب من التعقيد والتكلّف ، وتخلو في الوقت ذاته من المشاعر والأفكار ،

(١) نشأة القصة وتطورها في العراق . عبد الاله أحمد : ص . ٢٠

وتقوم هوّة شاسعة بينها وبين لغة الحياة .

بيد أن ظهور جمهرة من المفكرين والسياسيين والمصلحين الاجتماعيين والدينيين والمترجمين ، وانتشار التعليم والصحف ، أخذ يُعين على انتشار لغة تختلف كل الاختلاف عن هذه اللغة ، وأسلوب جديد هو الأسلوب نفسه الذي شاع خلال العصر الذهبي للثقافة العربية ، أعني الأسلوب السهل المرسل والفصيح .

فالعناية غدَت تنصب على المضْمون بعد أن صار عند الأدباء معين ثر من الأفكار والمعاني يريدون إيصالها إلى القراء ، وإذا بدأت كفة المضمون ترجح ، كان ذلك ايداناً بزوال دولة السجع والبديع والزخارف اللفظية . من أجل ذلك صار الأسلوب يميل إلى السهولة والوضوح ويبتعد عن كل ضروبْ التعقيد ، ويهجر السجع والبديع وكل ما يمت اليهما بصلة .

لكن هذا لم يجر سهلاً دون عوائق ، ولم يأت عند الأدباء جميعاً في وقت واحد ، فقد جرت معارك وخصومات عنيفة بين المجددين والمحافظين ، كانت معركة الأسلوب أقوى وأشد هذه المعارك ، والأسلوب ـ كما رأينا ـ بدأ تقليداً حفياً بالسجع والزخرف ، ثم تحرر من المحسنات اللفظية والبديع ، واتجه إلى العناية بالمضمون ، وذلك حين أتصل بالنفس والحياة وأهتم بالتحليل ، ثم أنتهى ذلك اللون التقليدي من الكتابة القائم على السجع والمجاز والاستعارة والزخرف . فقد صار الكاتب يكتب ليُصور تجربة نفسيّة أو يقول شيئاً محدداً[1] .

ففي بدايات النهضة ظلّ الأسلوب المسجوع والمزخرف سائداً في كتابات الأدباء والمترجمين أمثال رفاعة الطهطاوي وتلاميذه ، فالطهطاوي ، وإن كان من أعلام النهضة والتجديد ، استخدم الأسلوب المسجوع في كتاباته وترجماته الأولى . جاء في إحدى ترجماته «لم يتول قلبه ملك من تلك العصابة ، ولا ساواه غيره في تربية الرعيّة بهذه المثابة، فالفخار شعاره ، والمجد دثاره ، وكان أحظى الملوك باكتساب الطاعة من رعاياه

---

(١) المحافظة والتجديد في النثر العربي المعاصر في مائة عام : أنور الجندي ص . ٨٤٩

والانقياد، كما كان أعظمهم في الهيبة عند الأخدان ولأضاد ، وربما كان دونهم في ميل الرعية اليه ومحبتهم له بانعطاف القلوب عليه ، فطالما رأيناه تتقلب عليه صروف الزمان وتتلاعب به حوادث الحدثان . وهو عند النصرة يظهر الفخار ، ويتجلد عند الهزيمة ولا يظهر بمظهر الذل والانكسار فقد أرهب عنده عشرين أمّة عليه تعصبت ، وعلى قتاله تحالفت وتحزبت ، وبالجملة فهو أعظم الملوك في حياته ، كما كان عظيم العبرة عند مَماته ..»

على أن أسلوب الطهطاوي في كتبه الأخيرة ، تغيّر فأصبح أسلوباً مرسلاً ، قلّ فيه السجع والزخارف اللفظية . يقول في كتابه «المرشد الأمين للبنات والبنين» المطبوع في عام ١٨٧٣ متحدثاً عن تعليم المرأة «ينبغي صرف الهمة في تعليم البنات والصبيان معاً .. فتتعلم البنات القراءة والكتابة والحساب ونحو ذلك ، فإن هذا يزيدهن أدباً وعقلاً ويجعلهن بالمعارف أهلاً ويصلحن به لمشاركة الرجال في الكلام والرأي ، فيعظمن في قلوبهم ويعظم مقامهن ، وليُمكّن للمرأة عند اقتضاء الحال أن تتعاطى من الأشغال والأعمال ما يتعاطاه الرجال على قدر قوتها وطاقتها ، فكل ما يطيقه النساء من العمل يباشرنه بأنفسهن ، وهذا من شأنه أن يشغل النساء عن البطالة ، فإن فراغ أيديهن عن العمل يشغل ألسنتهن بالأباطيل وقلوبهن بالأهواء ، وافتعال الأقاويل ، فالفعل يصون المرأة عمّا لا يليق ويقربها من الفضيلة . وإذا كانت البطالة مذمومة في حق الرجال ، فهي مذمّة عظيمة في حق النساء ..» .

وهذا لا يعني أن العناية بالشكل في الأسلوب قد انتهت كُلياً ، في النثر العربي الحديث ، فقد ظلّ هناك أُدباء يعنون في أسلوبهم ، بالجانب الشكلي ، لكن دون أن يأتي ذلك على حساب المضمون ، أمثال مصطفى لطفي المنفلوطي ومصطفى صادق الرافعي وأحمد حسن الزيات وطه حسين وغيرهم .

إن الغالبية من الأدباء مالت إلى البساطة والإيجاز والبعد عن التأنق ، بكل أنواعه ، في الجوانب الشكلية ، حتى يكون ما يكتبونه مفهوماً عند الجميع . فالأدباء والمُترجمون لم يرجعوا إلى الأسلوب القديم الفصيح أو الأسلوب المرسل الحر حسب ، بل أخذوا

يبسطون أسلوبهم تبسيطاً لا ينزل به إلى مستوى العامة أو إلى الابتذال، وفي الوقت ذاته لا يعلو عليهم بحيث يشعرون بشيءٍ من العسر في قراءته وفهمه، أنه أسلوب بسيط سهل، لكنه عربي فصيح[1].

٢ ـ الموضوعات:

تمثل المظهر الثاني من مظاهر تطور النثر العربي الحديث في تطور وتغيّر موضوعات النثر، إذ كثرت هذه الموضوعات وتعددت وتنوعت.

كانت موضوعات النثر العربي خلال ما يسمى بالعصر الوسيط موضوعات محددة وساذجة لا أهمية لها، وهي موضوعات شخصية لا تكاد تتجاوز موضوعات الشعر من تهنئة بفتح أو ظفر، ومن تعزية أو وصف .. الخ.

لكن الأدباء والكُتاب منذ منتصف القرن التاسع عشر أخذوا، نتيجة لليقظة السياسية وانتشار الصحف، يحلون محل المؤضوعات القديمة والمحدودة موضوعات عامة، أي أنهم أحلوا الأمة محل الأفراد، فلم يعد الكاتب يتوجه بكتاباته إلى شخص معين، بل أصبح يتوجه إلى طبقات الأمة على اختلاف درجاتها. معنى ذلك أن الأديب صار أديباً ديمقراطياً، بعد أن كان أرستقراطياً يوجه حديثه إلى أرستقراطيين من أمراء ووزراء وغيرهم لينال مُكافآتهم وجوائزهم.

إن النثر صار يسعى إلى محيط أوسع، هو محيط الشعب الّذي يكسب عيشه منه مباشرة بما ينشر من الكتب وبما يكتب في الصحف. وقد نتج عن ذلك ثلاثة أمور:

١ ـ أن الكاتب الحديث لم يعد عبداً لأشخاص بعينهم، أو لهذا الأمير أو هذا الوزير، بل ردّت إليه حريته، فهو يكتب كما يريد، لا كما يريد له الأمراء والوزراء، يكتب آراءه وأفكاره كما أحس بها.

٢ ـ أن الكاتب تحول إلى الجماعة الكبرى، جماعة الأمة، لذلك راح يرضي هذه

---

(١) الأدب العربي المعاصر في مصر: شوقي ضيف. ص. ١٧٦.

الجماعة وشعورها وذوقها ، مِمّا كان سبباً في نشوء رأي أدبي عام يعلن رضاه وسخطه على حياتنا الأدبية .

٣ـ صار الأدب يُعنى بتصوير ميول الجماعة السياسية وغير السياسية لأن الأدباء تحولوا إلى الجماعة يخاطبونها ويقدمون أدبهم اليها ، فكان لابُدّ أن يخاطبوها في شؤنها العامة التي تهمها وحياتها التي تعيشها[1] .

حدث هذا التطور في النثر أولاً في مصر في عهد إسماعيل ، لأن العوامل التي أدّت إلى ذلك برزت في مصر أقوى منها في غيرها . من هنا نجد موضوعات هذا النثر تصبح واسعة ومختلفة ، وتتناول مشكلات الحياة وما يهم الشعوب وما يبعث على اليقظة والنهضة ، ولعلّ أهمها :

١ـ الدفاع عن الأمة والدعوة إلى تحريرها من العبودية والعسف ، والمطالبة بحقوقها المختلفة ، والتنديد بالحُكام الظالمين . برز مثل هذا الموضوع عند المصلحين أمثال جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده وغيرهما . قال محمد عبده يحرض على خلع نير العبودية :

«إن الأمة التي ليس لها في شؤونها حل ولا عقد ، ولا تستشار في مصالحها ولا أثر لإرادتها في منافعها العمومية ، وإنما هي خاضعة لحاكم واحد ، أرادته قانون ومشيئته نظام، يحكم ما يشاء ويفعل ما يريد ، فتلك أمة ، لا تثبت على حالٍ واحدٍ ، ولا ينضبط لها سير ، فتعتورها السعادة والشقاء ويتداولها العلم والجهل ، ويتبادل عليها الغنى والفقر ويتناوبها العز والذل ، وكل ما يعرض عليها من هذه الأحوال خيرها وشرها ، فهو تابع لحال الحاكم . فإن كان حاكمها عالماً حازماً أصيل الرأي علي الهمة ، رفيع المقصد ، قويم الطبع ، ساس الأمة بسياسة العدل ورفع فيها منار العلم ، ومهد لها طرق اليسار والثورة، وفتح لها أبواباً للتفنن في الصنائع والحذق في جميع لوازم الحياة ، وبعث في أفراد المحكومين روح الشرف والنخوة وحملهم على التجلي بالمزايا الشريفة من الشهامة والشجاعة ، وإباء الضيم والأنفة من الذل ورفعهم إلى مكانة عُليا من العزة ، ووطّأ لهم سبل

---

(١) المصدر السابق . ص ١٧٧ ـ ١٧٨.

الراحة والرفاهية وتقدم بهم إلى كل وجه من وجوه الخير . وإن كان حاكمها جاهلاً ، سيء الطبع ، سافل الهمّة ، جباناً ، ضعيف الرأي ، أحمق الجنان ، خسيس النفس ، مُعوّج الطبيعة ، أسقط الأمة بتصرفه إلى مهاوي الخسران ، وضرب على نواظرها غشاوات الجهل، وجلب عليها غائلة الفاقة والفقر، وجار في سلطته عن جادة العدل ، وفتح أبواباً للعدوان فيتغلب القوي على حقوق الضعيف ويختل النظام وتفسد الأخلاق وتخفض الكلمة ويغلب البأس ، فتمتد اليها أنظار الطامعين ، وتضرب الدول بمخالبها في أحشاء الأمة . عندّ ذلك إن كان في الأمة رمق من الحياة ، وبقيت فيها بقية منها وأراد الله بها خيراً، اجتمع أهل الرأي وأرباب الهمّة من أفرادها وتعاونوا على اجتثاث هذه الشجرة الخبيثة واستئصال جذورها ، قبل أن تنشر الرياح بذورها وأجزاءها السامة القاتلة بين جموع الأمة فتُميتها وينقطع الأمل من العلاج» .

٢ـ الدعوة إلى الأخذ بنظام الشورى في الحكم حتى تشعر الأمة أن مُقدّراتها بيدها وحتى تأمن جانب حجة يتكئون عليها في أشرافهم على الحكومة وإدارتها . ظهر هذا الاتجاه عند أغلب المفكرين والمصلحين وبعض الأدباء أمثال الأفغاني ومحمد عبده وعبد الله النديم وأديب أسحق والبارودي . كتب محمد عبده ثلاث مقالات في الشورى ووجوب الأخذ بالنظام النيابي ، ومِمّا قاله في إحداها :

«معلوم أن الشرع لم يجيء ببيان كيفية مخصوصة لمناصحة الحكام ولا طريقة معروفة للشورى عليهم ، كما لم يمنع كيفية من كيفياتها الموجبة لبلوغ المراد منها . فالشورى واجب شرعي ، وكيفية إجرائها غير محصورة في طريق مُعيّن . فاختيار الطريق المُعيّن باقٍ على الأصل من الإباحة والجواز كما هو القاعدة في كل مالم يرد نص بنفيه أو إثباته . غير إنا إذا نظرنا إلى الحديث الشريف الذي رواه البخاري عن أبن عباس رضي الله عنهما ، وهو (كان النبي عليه الصلاة والسلام يحب موافقة أهل الكتاب فيما لم يُؤمر فيه ، وكان أهل الكتاب يسدلون أشعارهم وكان المشركون يفرقون رؤوسهم ، فسدل النبي ناصبته ، ثم فرق بعد) ، ندب لنا أن نوافق في كيفية الشورى ومناصحة أولياء الأمر الأمم التي أخذت هذا الواجب نقلاً عنا وأنشأت له نظاماً مخصوصاً ، متى رأينا في الموافقة نفعاً

ووجدنا منها فائدة تعود على الأمة والدين ، وإلاّ أخترنا من الكيفيات والهيئات ما يُلائم مصالحنا ويطابق منافعنا ويُثبت بيننا قواعد العدل وأركانه ، بل وجب علينا إذا رأينا شكلاً من الأشكال مجلبة للعدل أن نتخذه ولا نعدل عنه إلى غيره ..» .

٣ـ محاربة الاستعمار وإثارة الحميّة الوطنية في نفوس الشعوب المستذلة التي غلبت على أمرها وقادها ملوكها وزعماؤها إلى الدمار ، بينما العدو يتربّص بهم الدوائر ، وقف الأدب النثري يصرخ في هذه الشعوب صرخات مُدويّة علها تفيق من سُباتها وتنهض لمحاربة عدوّها.

٤ ـ السعي في إصلاح المفاسد الاجتماعية كالفقر والجهل ومفاسد الحضارة الأُوربية التي أخذت تغزو البلاد منذ عهد إسماعيل . لقد جهد المصلحون والمفكرون أن يُنيروا للأمة سبيلها ويبصروها عواقب الجهل والكسل والتواكل ونقائص اجتماعية كثيرة كي تقلع عنها[1] .

وفي الوقت ذاته ظلت إلى جانب هذه الموضوعات السياسية والاجتماعية موضوعات أدبية وإخوانية من وصف وتعزية وتهنئة ... الخ .

الفنون :

أما ما يتعلق بفنون النثر، فقد شهد النثر العربي الحديث بتأثير الاطلاع على الآداب الأوربية وشيوع الصحف . فنوناً وأجناساً نثرية جديدة لم تكن معروفة فيه من قبل ، وهي المقالة والقصة والمسرحية ، وبتفعيل الكلام على طبيعة وخصائص وأعلام هذه الفنون الجديدة في الفصول القادمة .

وإلى جانب هذه الفنون الجديدة ، نشطت الخطابة وازدهرت ولا سيما الخطابة السياسية . وهذا يعود إلى عدّة عوامل منها التأثر بالفكر السياسي الغربي ، وما وصلّ اليه من مبادئ في الحريات والحقوق السياسية ، والتأثر بالظروف السياسية للبلاد الناجمة عن

---

(١) في الأدب الحديث . جـ١ . ص . ٣٠٤ ـ ٣١٧.

الحكم السيء والاحتلال الأجنبي ، وتأسيس الأحزاب السياسية التي أخذ كل منها يدعو لنفسه عن طريق الخطباء ، وأشهر الخطباء السياسيين الذين ظهروا في مصر مصطفى كامل وسعد زغلول .

كذلك استجدت خطابة لم تكن معروفة من قبل ، أعني الخطابة الفخاتية المتمثلة في الخطب التي يلقيها المُحامون والمُدّعون العامون في ساحات المحاكم ، وقد جاءنا هذا اللون من الخطابة نتيجة لتأثرنا بنظام القضاء الحديث الذي عرفه الغرب في العصر الحديث[1] .

أما ما طرأ على النثر ، بالمعنى العام الذي يعني الكتابة والتأليف ، من تطور وتغيير ، فقد اوضحه جرجي زيدان على الوجه الآتي :

١ـ سلاسة العبارة وسهولتها بحيث لا يتكلف القارئ أعمال الفكر في تفهمها .

٢ـ تجنب الألفاظ المهجورة والعبارات المنسجمة ، إلا ما يجيء عفواً ولا يثقل على السمع .

٣ـ تقصير العبارة وتجريدها من التنسيق والحشو ، حتى يكون اللفظ على قدر المعنى .

٤ـ ترتيب الموضوع ترتيباً منطقياً في حلقات متناسقة يأخذ بعضها برقاب بعض وتنطبق أوائلها على أواخرها .

٥ـ تقسيم الموضوعات إلى أبواب وفصول ، وتصدير كل باب أو فصل بلفظ أو عبارة تدل على موضوعه .

٦ـ تذييل الكتب بفهارس أبجدية تسهل البحث عن فروع الموضوع الأصلي ، وقد يجعلون للكتاب الواحد عدّة فهارس : فهرس للموضوعات وثان للأعلام وثالث لغير ذلك.

٧ـ تنويع أشكال الحروف على مقتضى أهمية الكلام ، فيجعلون للمتن حرفاً وللشرح حرفاً ، وللرؤوس حرفاً .

---

(١) الأدب العربي المعاصر في مصر : ص . ٢٠٤.

٨ ـ تسمية الكتب باسم يدل على موضوعها كتسمية كتاب تاريخ مصر بتاريخ مصر، وكتاب الكيمياء بالكيمياء ، وكتاب النحو بالنحو ، وابطلوا التسجيع في أسمائها .

٩ـ يُزينون المؤلفات بالرسوم ، ويضبطون الألفاظ بالحركات عندّ الاقتضاء .

١٠ـ إذا أرادوا إسناد الكلام إلى كتاب أو كاتب أشاروا إلى ذلك في ذيل الصحيفة.

١١ـ يفصلون الجُمل بنقط أو علامات يدلون بها على أغراض الكاتب . كالوقف والتعجب والاستفهام أو نحو ذلك . وعلامات لحصر الجمل المعترضة أو تمييز بعض الأحوال[1] .

(١) تاريخ آداب اللغة العربية ، جـ٤ . ص ، ٦٠٧ ـ ٦٠٨.

(مصادر الفصل السابع)

١ـ الأدب العربي المعاصر في مصر : شوقي ضيف دار المعارف بمصر ، ط ٥ . ١٩٧٤ .

٢ـ تاريخ آداب اللغة العربية : جرجي زيدان ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ١٩٦٧.

٣ـ تطور الرواية العربية الحديثة في مصر : عبد المحسن ط بدر ، دار المعارف بمصر ، ط ٢ ، ١٩٦٨ .

٤ـ الفكر العربي في عصر النهضة : البرت جوراني ، ترجمة كريم عزقول ، دار النهار ، بيروت ، ١٩٦٨ .

٥ـ في الأدب الحديث : عمر الدسوقي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط ٧ ، ص ١٩٦٦ .

٦ـ محاضرات عن القصة في سوريا : شكر مُصطفى ، معهد الدراسات العربية العالية ، ١٩٥٨ .

٧ـ المحافظة والتجديد في النثر العربي المعاصر في مائة عام أنور الجندي . مطبعة الرسالة، القاهرة ١٩٦١ .

٨ ـ النثر العربي : علي شلق ، دار القلم ، بيروت ، ط ٢ . ١٩٧٤ .

٩ـ نشأة القصة وتطورها في العراق : عبد الإله أحمد ، مطبعة شفيق ، بغداد . ١٩٦٩ .

(الفصل الثامن)

المقالة

المقالة جنس أدبي حديث عرفته الآداب الأوربية في أواخر القرن السادس عشر. ويُعد الكاتب الفرنسي مونتين (١٥٣٣ـ ١٥٩٢) والكاتب الانكليزي بيكون (١٥٦١ـ ١٦٢٦) رائدي المقالة الحديثة في الآداب الأوربية. وكان للصحافة دور كبير في نهضة وانتشار هذا الجنس الأدبي في العصر الحديث.

إن المقالة «قطعة نثرية محدودة في الطول والموضوع، تُكتّب بطريقة عفويّة سريعة، خالية من الكُلفة والرهق، وشرطها الأول أن تكون تعبيراً صادقاً عن شخصية الكاتب»[(١)].

ومن خصائصها التي يمكن استنتاجها من هذا التعريف الطول المعتدل والتشويق وبروز الطابع الذاتي فيها، والطابع العفوي الذي يبعدها عن التكلف والمنهجية.

ظهرت المقالة في أدبنا الحديث في القرن التاسع عشر نتيجة لاتصالنا بالغرب واطلاعنا على آدابه حيث تشكل المقالة جنساً أدبياً مستقلاً ومُهما، يقف إلى جانب الأجناس الأدبية الأخرى، ونتيجة لانتشار الصحف والمجلات في الوطن العربي.

إن تاريخ المقالة في أدبنا الحديث يرتبط بتاريخ الصحافة، فالمقالة لم تظهر في

---

(١) فن المقالة: محمد يوسف نجم. ص ١٥.

أدبنا جنساً أدبياً مستقلاً شأنه في فرنسا وانكلترا ، بل نشأة في حضن الصحافة ، وخدمت أغراضها المختلفة وحملت إلى قرّائها آراء محرريها وكُتابها .

أما الأدب العربي القديم ، فقد عرف فناً أدبياً يشبه المقالة الحديثة ، وهو فن الرسائل ، ولا سيما الرسائل العلمية والإخوانية ، فالرسائل العلمية التي تتناول موضوعاً واحداً بشيءٍ من الإيجاز ، ومن وجهة نظر كاتبها ، فيها بعض خصائص المقالة الحديثة في الأسلوب والموضوع ، مثل رسائل الجاحظ في العشق واللصوص والنخيل .. الخ ومثلها الرسائل الإخوانية التي تدور على المسامرات والمناظرات والأوصاف . وكان من الممكن أن تتطور هذه الرسائل وتكون بواكير المقالة العربية الحديثة ، لولا ما طرأ على النثر العربي خلال القرن الرابع الهجري والقرون التي تلت ، من ميل إلى الصنعة والتكلف والمحسنات والزخارف اللفظية التي أساءت أكبر إساءة إلى النثر العربي ، وأعاقت نمو وتطور موضوعاته وفنونه .

تاريخ المقالة العربية الحديثة وخصائصها :

ظهرت بواكير المقالة العربية الحديثة في مصر قبل غيرها من الأقطار العربية . وذلك لسبقها في النهضة وتأسيس الصحف والمجلات .

وعلى العموم مرّت المقالات التي شهدتها الصحف المصرية بأربعة أطوار هي :

الطور الأول : ويشمل مقالات الصحف الأولى وهي الصحف الرسمية التي أصدرتها الدولة أو أعانت على اصدارها حتى قيام الثورة العربية . ولأشهر من كتب المقالة في هذا الطور رفاعة الطهطاوي وعبد الله أبو السعود وسليم عنجوري ، وقد نشروا مقالاتهم في «الوقائع المصرية» و «وادي النيل» و «روضة الأخبار» و «مرآة الشرق» .

كانت المقالة في هذا الطور ، لكونها تُمثل المحاولات الأولى في هذا الجنس الأدبي ، بدائية وفجّة فكان أسلوبها أقرب إلى أسلوب النثر في عصر تدهور الثقافة والأدب العربي من حيث الاهتمام بالسجع والمحسنات البديعية والزخارف المتكلفة أما موضوعها الرئيس فيتمثل في الشؤون السياسية إلى جانب الشؤون الاجتماعية والتعليمية .

الطور الثاني : وهو الطور الذي شهد صحفاً جديدة غير مرتبطة بالدولة ، أسس معظمها المهاجرون السوريون مثل «الأهرام» و «مصر» وغيرها .

شهدت صحف هذا الطور مقالات كتاب ارتبط تاريخهم بتاريخ الكفاح الوطني في مصر أمثال أديب أسحق وسليم النقاش وعبد الله نديم ومحمد عبده وابراهيم المويلحي ومحمد عثمان جلال وعبد الرحمن الكواكبي وبشارة نقلا. وامتازت مقالاتهم بالتحرر ـ إلى حدٍ كبيرٍ ـ من قيود السجع في الأسلوب ، أما فيما يتعلق بالموضوع ، فقد غلبت عليها الموضوعات الوطنية والاجتماعية المتأثرة بروح التحرر والإصلاح .

الطور الثالث : وهو الطور الذي شهد مقالات صحف المدرسة الصحفية الحديثة التي أسستها الأحزاب السياسية التي شهدتها مصر في عهد الاحتلال مثل حزب الإصلاح الذي أسسه الشيخ علي يوسف وأصدر جريدة «المؤيّد» والحزب الوطني الذي أنشأه مصطفى كامل وأصدر جريدة «اللواء» وحزب الأمة الذي كوّنه لطفي السيد وأصدر جريدة «الجريدة» . وأهم الكُتاب الذين حرروا هذه المقالات علي يوسف ومصطفى كامل ولطفي السيد وعبد العزيز جاويش وولي الدين يكن ومحمد رشاد رضا وخليل مطران .

لقد اتجهت مقالات هذ الطور اتجاهات مختلفة . منها ما هو سياسي بحت ومنها ما هو علمي وتربوي . أما الأسلوب فقد تخلص كلياً من قيود الصنعة والسجع ، وأصبح حراً وبسيطاً يُعنى أساساً بالأفكار والمعاني .

الطور الرابع : وهو الطور الذي بدأ مع قيام الحرب العالمية الأولى وما تلاها من أحداث أثرت تأثيراً كبيراً في الحياة المصرية ، وفي الشخصية المصرية ، وأهمها ثورة ١٩١٩. ولعلّ أهم الصحف التي ظهرت في هذا الطور وأثرت في تطور المقالة ، جريدة « السفور» و «السياسة» و «كوكب الشرق» و «المعري» وغيرها . واشهر من حرر فيها طه حسين ومحمد حسين هيكل وابراهيم المازني وعباس محمود العقاد .

امتازت المقالة في هذا الطور بالتركيز والدقة العلمية والميل إلى بث وإشاعة الثقافة العامة وأسلوبها هو الأسلوب الحديث الذي اشتهر به هؤلاء الكُتاب العمالقة الذين هم

أقطاب الأدب والفكر العربي الحديث .

وفي الوقت ذاته ، أصبح للمجلات ، ولا سيما المجلات الأدبية ، دور مهم في تطوير المقالة وتسيع آفاقها ، إذ شهدت مصر منذ أواخر القرن التاسع عشر مجلات عُنيّت عناية كبيرة بالمقالة مثل «المقتطف» حين تولى تحريرها فؤاد معروف، «الهلال» و « السياسة الأسبوعية» و «البلاغ الأسبوعي» و «الرسالة» لأحمد حسن الزيات الصادرة في عام ١٩٣٣، و «الثقافة» و «الكاتب المصري» و «الكتاب» ..الخ .

لقد احتضنت هذه المجلات أنواع المقالة من ذاتية وموضوعية ، وخلقت طبقة من الكُتاب الذين عنوا بفن المقالة وجعلوها الوسيلة الأولى لنقل أفكارهم وإذاعة آرائهم .

وفي لبنان نهضت المقالة نتيجة لظهور عدد كبير من الصحف الأهلية فيه ، تلك الصحف التي حررها كُتاب يُعدّون رواد المقالة العربية في لبنان أمثال خليل الخوري وبطرس البستاني وسليم البستاني وابراهيم سركيس وعبد القادر القباني ولويس صابونجي وغيرهم . أما الطائفة الثانية من الكُتّاب فقد ظهروا بعد إعلان الدستور العثماني حيث تطورت الحركة الصحفية أمثال بشارة الخوري وجرجي شاهين عطية وفيلكس فارس وعبد الغني العريس . وامتازت هذه الطائفة بازدياد حظها من الثقافة والحرية ، لذا تطورت المقالة الصحفية بفضلهم تطوراً كبيراً .

وأما الطائفة الثالثة فبرزوا بعد الحرب العالمية الأولى في عهد الاحتلال الفرنسي بين مؤازر ومحايد ومعارض ، وأشهرهم جبران التويني وميشال زكور وعبد الله مشنوق وعمر فاخوري وغيرهم .

أما في العراق فقد مرّت المقالة في تطورها بثلاث مراحل هي :

١ـ مرحلة العهد العثماني شهدت هذه المرحلة بعض الرسائل الساذجة والبعيدة عن الشؤون والمشكلات الحياتية المهمة ، واسلوبها هو الأسلوب المسجوع والحافل بالزخارف اللفظية والمحسنات البديعية . ولعلّ هذا يعود إلى عُزلة العراق عن العالم وتخلفه الثقافي وتأخر ظهور الصحافة فيه .

لكن الحال تتغير في أعقاب إعلان الدستور العثماني في ١٩٠٨ حيث تُطلق

الحريات فترة من الزمن وتنشأ صحف ومجلات متنوعة ، مِمّا يؤدي إلى تطور المقالة نحو البساطة في الأسلوب ونبذ الأسلوب المتكلف والتعبير عن موضوعات سياسية واجتماعية تتعلق بأغلبية الناس مثل الدعوة إلى الحرية ووصف مساوئ الاستبداد والدعوة إلى مكارم الأخلاق واستقلال العرب .

٢ـ مرحلة عهد الاحتلال البريطاني حيث كثُر كُتّاب المقالة نتيجة لتشجيع الانكليز الكتاب للعمل في الصحف التي أنشأوها . امتازت المقالة في هذه المرحلة بالسهولة في الألفاظ والوضوح في الأفكار ، ومن حيث الموضوع غلب عليها وصف العلاقات بين العرب والأتراك والعلاقات بين العرب والانكليز ، والإشادة بالإنكليز بوصفهم منقذين للعراق من الظلم العثماني .

٣ـ عهد الحكم الوطني الذي يبدأ في عام ١٩٢١ حيث نزغت المقالة إلى مختلف الشؤون السياسية والاجتماعية والثقافية وأهمها السعي إلى توعية الشعب وتوجيهه إلى حب الاستقلال والحرية والعمل . ولهذا مالت المقالة ، من حيث الأسلوب ، إلى السهولة والألفاظ السلسة ليفهمها الجميع . ومن أهم كُتاب المقالة في العراق في هذه المرحلة طه الراوي ومحمد مهدي البصير ومحمد رضا الشبيبي وفهمي المدرس وابراهيم صالح شكر وغيرهم .وفيما يأتي دراسة لبعض أعلام المقالة العربية الحديثة .

(محمد عبده)
١٨٤٩ ـ ١٩٠٥

ولد محمد عبده في قرية على ضفاف الدلتا المصرية ، في عائلة تملك بعض الثراء والمكانة الاجتماعية ، لذلك أستطاع أن يتعلم القراءة والكتابة على أيدي معلمين أُحضروا لتعليمه في المنزل ، وحفظ على أيديهم القرآن الكريم وتعلم ركوب الخيل والفروسية . وعندما بلغ الثالثة عشر من العمر سافر إلى طنطا للدراسة في الجامع الأحمدي ، أحد مراكز الثقافة الدينية المهمة في مصر آنذاك ، لكنه لم يفد من ذلك شيئاً بسبب عقم التعليم ، رجع إلى قريته وتزوّج ، غير أن أباه طلب اليه أن يستأنف تعليمه ، فسافر بدلاً من طنطا إلى أخوال أبيه حيث وجدّ بينهم شيخاً متصوفاً هو الشيخ درويش ، ذا أفق فكري واسع وفهم صحيح للدين ، فأخذ يستمع اليه ويتلقى منه التوجيه والإرشاد حتى جعله أستاذه الأول .

لقد أثرّ فيه هذا الشيخ تأثيراً كبيراً وجعل منه شخصية جديدة ترى وتفهم الحياة بمنظار جديد: حتى صار يّحُس إحساساً عميقاً كأن عليه رسالة الحياة : أن يهدي الناس إلى الطريق المستقيم . قال محمد عبده في سيرته عن خاله هذا ، لم أجد إماماً يرشدني إلى ما وجهت اليه نفسي إلاّ ذاك الشيخ الذي أخرجني في بضعة أيام من سجن الجهل إلى فضاء المعرفة ، ومن قيود التقليد إلى اطلاق التوحيد ... وهو مفتاح سعادتي إن كانت لي سعادة في هذه الدنيا ، وهو الذي ردّ لي ما كان غاب من غريزتي وكشف لي ما كان خفيٌ عني مِمّا أودع في فطرتي ...»

عادّ محمد عبده إلى طنطا وبعدّ إتمام دروسه فيها التحق بالأزهر حيث أُعجب بشيخ كان يُدرس الفلسفة والمنطق هو الشيخ حسن الطويل .

في عام ١٨٧١ زار مصر جمال الدين الأفغاني داعياً إلى نهضة الإسلام ومحاربة الاستعمار ، فالتف حوله محمد عبده وأُعجب إعجاباً شديداً بأفكاره ، وأخذ تحت تأثيره

ينشر مقالات في جريدة «الأهرام». وفي عام ١٨٧٧ نال الشهادة العالمية من الأزهر وأخذ يُدرس في الأزهر و «دار العلوم» و «مدرسة الألسن»، وأهتم في تدريسه بـ «مقدمة ابن خلدون» و «تهذيب الأخلاق» لأبن مّسكويه وكِتاب غزو تاريخ تمدن المماليك الأوربية".

وحين أُخرج الأفغاني من مصر على أثر دعواته الخطيرة وآرائه الجريئة، أُقيل محمد عبده من وظيفته بسبب أتفاقه معه في الرأي، لكن بعدّ حين، يُسند اليه تحرير « الوقائع المصرية» بوساطة أحد المسؤولين فينهض بها مع طائفة من تلاميذه، إذ لم يقف بها عند تحرير الوقائع والأخبار الحكومية بل جعلها صحيفة ثقافية وإصلاحية، تمارس النقد وتدعو إلى الحرية والأعمال الخيرية وتطهير الإسلام من البدع والخرافات وقيام حكومة عادلة.

في هذه الأثناء تقوم ثورة أحمد عرابي فيعارضها محمد عبده في البداية، لأنه كان يكره أحمد عرابي ولا يراه مؤهلاً ليكون زعيم أُمة، وفي الوقت ذاته كان يعتقد أن الأمة لاتزال غير قادرة على أن تحكم نفسها. لكنه حين تدخل الأجانب لإخماد الثورة، انضم اليها، وراح يأخذ المواثيق ويحرر بيانات الثورة للشعب وللدول، ويحض قومه للتجنيد ويُحمسهم للقتال، غير أن الثورة تخفق، فيُسجن محمد عبده مئة يوم ثم يُنفى إلى بيروت.

وفي بيروت يلتف حوله العلماء والأدباء، ويدرس في المدرسة السلطانية، إلا أن مقامه لا يطول فيها، إذ يطلب اليه أُستاذه جمال الدين الأفغاني أن يّلحق به في باريس، لإصدار مجلة، العروة الوثقى، فيُلبي الدعوة ويحرر في المجلة مقالات تفيض ثورة وغضباً على أعداء مصر والعالم الإسلامي. ويرجع ثانية إلى بيروت بعدّ إغلاق المجلة ويكتب فيها بعض الكتب مثل رسالة التوحيد، وشرح نهج البلاغة ومقامات بديع الزمان، ويُفسر القرآن تفسيراً جديداً من غير أن يتقيّد بتفسير خاص.

يظل في بيروت ستّ سنوات، ثم يعود إلى مصر، بعد أن يُعفى عنه بِشفاعة صديقه «رياض باشا» ولا يستطيع العودة إلى التدريس، ولكنه يُعيّن قاضياً، ثم مستشاراً في محكمة الاستئناف، ويتعلم الفرنسية لفهم القوانين الأجنبية، ويُترجم منها بعض الكتب،

كما يسعى إلى العمل للنهوض بالأزهر والأوقاف والمحاكم الشرعية، وهو ما يجعله يُسالم المسؤولين. ويهادن الانكليز ويستعين بهم لتحقيق ما يريد. مِمّا يجعل الأفغاني يحنق عليه. ويراه متنكراً لمبادئه. لكنه يظل متمسكاً بسياسة التقرّب من الانكليز والاستعانة بهم حتى آخر حياته. ويُعيّن مفتياً للديار المصرية في عام ١٨٩٩ ويظل في هذه الوظيفة حتى وفاته في ١٩٠٥.

آراؤه:

يعد محمد عبده أكبر مُصلح ديني عرفته مصر والعالم العربي، فقد سعى إلى نهضة الإسلام والمسلمين وتخليص الدين من الأوهام والخرافات وبحث فيه بحثاً حراً مثل مبحث المعتزلة في القديم، فباب الاجتهاد فيه لم يُغلق ولا ضير أبداً في أن تبحث فيه وفي أُصوله. في ضوء الفكر الحديث. لقد أثبت في مقالاته وأبحاثه أن الإسلام دين عالمي وحي. وأنه لا يتعارض مع المدنيّة الحديثة. وردّ ردوداً قوية على بعض المفكرين من الأوربيين الذين هاجموا الإسلام واتهموه بأنه لا يّتلاءم والعصر الحديث.

كان هدف محمد عبده. في جميع أعماله وكتاباته سدّ الثغرة القائمة في المجتمع الإسلامي، بُغية تقوية جذوره الخُلقيّة، ولبلوغ هذا الهدف رسم طريقاً واحدة هي عدم الرجوع إلى الماضي وإيقاف مجرى التطور الذي بدأ في مصر منذ حكم محمد علي، بل الاعتراف بالحاجة إلى التغيير، وربط هذا التغيير بمبادئ الإسلام، وذلك بأثبات أن هذا التغيير ليس مِمّا يجيزه الإسلام حسب، بل إنما هو من مستلزماته الضرورية إذا ما فهم على حقيقته.

أثبت محمد عبده أن الإسلام ينطوي على الأسس العقلية والخلقية التي أراد الفلاسفة الأوربيون استنباطها من العلوم الحديثة، وهو ما يجعل الإسلام يصبح أساساً للحياة الحديثة. وهو لم يقصد، بتأكيده أن الإسلام صالح لأن يكون الأساس الخلقي لمجتمع حديث وتقدمي، إلى القول بأن الإسلام يُحبّذ كلّ ما كان يعمل باسم التقدم، وبأن غاية العلماء الجدد هي مجرد أضفاء طابع شرعي على الأمر الواقع، بل قصد إلى

خلاف ذلك ، فالإسلام ـ كما فهمه ـ مبدأ ردع من شأنه أن يُمكن المسلمين من التمييز بين الصالح والطالح من مختلف وجوه التغيير الحاصل . لذلك كانت المهمة التي اضطلع بها ذات شقين : أولاً إعادة ماهية الإسلام الحقيقي وثانياً النظر في مقتضياته بالنسبة إلى المجتمع الحديث . يقول محمد عبده في سيرته محدداً هذين الهدفين «الأول تحرير الفكر من قيد التقليد ، وفهم الدين على طريقة سلف الأمة قبل ظهور الخلاف ، والرجوع في كسب معارفه إلى ينابيعها الأولى ، واعتباره من ضمن موازين العقل البشري التي وضعها الله لترد من شططه وتقلل من خلطه وخبطه ، لتتم حكمة الله في حفظ نظام العالم الإنساني ، وإنه على هذا الوجه يُعد صديقاً للعلم باعثاً على البحث في أسرار الكون ... أمّا الأمر الثاني فهو إصلاح أساليب اللغة العربية في التحرير ...»[١] .

مقالاته :

لعلّ محمد عبده واحدٌ من أهم رواد المقالة العربية الحديثة ، فقد كتب مجموعة كبيرة من المقالات ، ضمنها آراءه وتعاليمه في الدين والسياسة والاجتماع .

ومقالاته عموماً مرّت بمرحلتين.

أمّا المرحلة الأولى فتمثلها المقالات الأولى التي نشرها في «الأهرام» في ١٨٧٦، وتتميز بغلبة السجع عليها ، وخلوها من الأفكار والنظرات العميقة، بسبب ثقافته المحدودة في بداية حياته الثقافية . وفي الوقت ذاته نجده يقدم لموضوعاته في المقالات بمقدمات طويلة تجهد نفس القارئ . نلمح هذه الخصائص في هذه القطعة من إحدى مقالاته «لما أنتشرنوع الإنسان في أقطار الأرض ، وبعد ما بينهم في الطول والعرض، مع ما بينهم من المعاملات ، ومواثيق المعاهدات ، احتاجوا إلى التخاطب في شؤونهم ، مع تنائي أمكنتهم، وتباعد أوطانهم ، فكان لسان المرسل إذا ذاك لسان البريد ، وما يدرك هل حفظ ما يبدئ المرسل وما يعيد ، وإن حفظ هل يقدر على تأدية ما يريد ، بدون أن ينقص أو يزيد ، أو

(١) الفكر العربي في عصر النهضة . ص ١٧٢ ـ ١٧٥.

يبعد القريب أو يُقرب البعيد، فكم من رسولٍ أعقبه سيف مسلول، أو عنق مغلول، أو حرب تخمد الأنفاس، ونعمر الأرماس، ومع ذلك كان خلاف المرام، ورمية من غير رام. فالتجئوا إلى استعمال رقم القلم ووكلوا الأمر اليه فيما به يتكلم».

وأما المرحلة الثانية فتمثلها المقالات التي كتبها بعدّ أن اكتملت ثقافته ونضجت شخصيته وزادت خبرته في مختلف المجالات، إذ أخذ يطلّع على الكُتب العربية القديمة مثل كتابِ (مقدمة أبن خلدون) الذي كان يدرسه في دار العلوم، فوجد فيه وفي غيره من الكتب لغة سهلة لا تكلف فيها ولا تعقيد، ووجد الأسلوب نفسه في آثار الفكر الأوربي التي صار يقرؤها مترجمة، وفيما بعد أخذ يقرؤها في لغاتها الأصليّة حين تعلم الفرنسية. كما أتصل بجمال الدين الأفغاني فرأى عنده قدرّة على تصريف المعاني وابتداع أفكار جديدة لهذا كله تخلص أسلوبه من السجع وكل ضروب التكلف والتعقيد، فغدا أسلوباً مرسلاً وواضحاً، وصارت مقالاته تثرى فكرياً فتعبر خير تعبير عن مختلف المسائل الفكرية، وتتخلص في الوقت عينه من المقدمات الطويلة التي وجدناها عنده في مقالات المرحلة الأولى.

وهو «لم يكتف بذلك بل أخذ يعمل على نشر هذا الأسلوب بين تلاميذه الذين كانوا يكتبون معه من أمثال سعد زغلول، كما أخذ يُشجّع الصحف على احتذائه والضرب على قوالبه، وفي الوقت نفسه كان ينتقد من يكتبون فيها، ويطلب إلى أصحابها أن يختاروا من يحسن الكتابة بالأسلوب الجديد، وفتح في الوقائع صفحات أدبية واجتماعية وسياسية يكتب فيها هو وتلاميذه، وكأنه يريد أن يضع بين الكتاب النموذج الأدبي الجديد الذي ينبغي أن يتوافروا عليه .... فتحريره الوقائع كان خطوةٍ كبيرة في سبيل الرقي بلغة المخاطبات الحكومية وبلغة الصحافة، فقد خرج بها من أسلوب السجع والفواصل وأنواع الجناس والبديع إلى أسلوب مرسل حر، لا يضيق بالمعاني ولا يضيق به القراء»[1].

وعلى الجملة نضجت المقالة وتهذبت عند محمد عبده. إذ صارت الموضوعات

---

(١) الأدب العربي في مصر. ص ٢٢٤.

فيها تُرتّب ترتيباً منطقياً ، وكثر فيها استعمال الأقيسة والبراهين وتقليب الفكرة على شتى وجوهها . وقوي أسلوبها فبلغ درجة عظيمة من المتانة . تجلى كلّ ذلك في مقالات « الوقائع المصرية » . واليك مثالاً . على ذلك من مقالة عنوانها «العدالة والعلم» هذان الأساسان الجليلان (أعني العدالة والعلم) مُتلازمان في عالم الوجود ، متى سبق أحدهما إلى بلاد تبعه الآخر على الأثر ، ومتى فارق أحد منهما جهة تعلّق الثاني بغباره ، فلا يكاد يرفع قدمه أو يضعها إلاّ وصاحبه يُرافقه . بهذا يُنبئنا التاريخ وتحدثنا سيّر الدول التي أرتفع بها منار العدل أو بزغت فيها شموس العلم ، كيف تمتعت بالنورين ، وطارت إلى أوج السعادة بهاذين الجناحين ، حتى إذا أتت حوادث الدهر على أحد الأساسين تهدمه . سقط الآخر بأسرع وقت وانحطت الدولة المصابة بفقده إلى أسفل الدركات فأغسق جوّها بكثيف من الظلمات وغُشيّت أبصارها حُجب من الجهالة .

وسر هذا جلي ، فإن العلم إذا أنتشر في قوم أضاءت لهم السبيل واتضحت المسالك وميزوا الخير من الشر والضار من النافع فرسخ في عقولهم أن المساواة والعدالة هما العلة الأولى لدوام السعادة . فيطلبونها بالنفس والنفس . وأن الظلم والجور قرينان للخراب والشقاوة . وإذا رسخت قدم العدالة في أُمّة تمهدّت لها طرق الراحة . وعرف كل ماله وما عليه ، فتلهبت فيهم الأفكار ، وتلطف الإحساس ، وقويت قلوبهم على جانب ما ينفعهم ودفع ما يضرهم ، فيدركون الأول وهلة أن لا دوام لما وصلوا اليه ، ولا ثبات لما تحصلوا عليه ، إلا إذا تايّد بينهم شأن المعارف الحقيقية ، وعمّت التربية سائر أفرادهم ، فيقدمون بكليتهم على الأخذ بالأسباب المؤدية لانتشار العلوم وتعميمها في سائر الأنحاء .

يتضح في المقالة الأسلوب الواضح والمرسل وتجنب المحسنات البديعية والثراء الفكري والأفكار الاجتماعية والسياسية البناءة .

(مصطفى لطفي المنفلوطي)
١٨٧٦ ـ ١٩٢٤

ولد مصطفى لطفي المنفلوطي في بلدة منفلوط التابعة لمحافظة أسيوط سنة ١٨٧٦ لأسرة ليست غنية ، لكنها معروفة بالحسب والشرف . تلقى تعليمه في الكتاتيب ثم التحق بالأزهر ليتم تعليمه فيه ، فظلّ فيه عشر سنوات ، والتقى بالشيخ محمد عبده ، وهو يدرس تفسير القرآن وكتب عبد القاهر الجرجاني في البلاغة والأعجاز ، فاعجب به ولزم دروسه وانصرف عن الأزهر وعلومه وشيوخه .

مال المنفلوطي إلى قراءة الأدب ، فقرأ أبن المقفع والجاحظ وبديع الزمان والآمدي والباقلاني ودواوين الشعراء العباسيين وكتابات محمد عبده وآثار معاصريه المترجمة والمؤلفة ، حتى كوّن له ثقافة أدبية ممتازة وأسلوباً أدبياً عالياً .

وحين يموت محمد عبده ، يحزن المُنفلوطي ويأسف أسفاً شديداً ويرجع إلى بلدته منفلوط ، وهناك يبدأ بتحرير المقالات ، ويبعثها إلى جريدة «المؤيد» للشيخ علي يوسف .

يعود بعدّ عامين إلى القاهرة ويتصل بسعد زغلول الذي يختاره محرراً للغة العربية في وزارة المعارف حين يتولى أمرها ، حتى لا تكون في منشورات الوزارة ورسائلها أخطاء لغوية ونحوية ، ثم يُنقل سعد زغلول إلى وزارة العدل ، فيُنقل المنفلوطي معه اليها للعمل نفسه .

ولمّا تُمنح مصر الدستور ويكون لها برلمان ، يختاره سعد زغلول لسكرتارية البرلمان في عام ١٩٣٣، لكنه بعدّ فترة قصيرة يُلبي نداء ربه في ١٩٣٤، ويرثيه أحمد شوقي بقصيدة يقول فيها :

أخترت يوم الهول يوم وداع ... ونعاك في عصف الرياح الناعي

سـر فـي لـواء العبقـرية وانـتظـم شـتـى الـمـواكـب فـيـه والأبـداع
واصـعـد سـمـاء الـذكـر مـن أسبابها وأظهـر بـفـضـلٍ كـالـنـهـار مـذاع

وعلى الجملة ، لم تكن حياة المنفلوطي حياة هينة . إذ كان يشقى في سبيل الحصول على ما يقيم أوده ، كما عرف مرارة السجون . فقد نظم حين كان طالباً في الأزهر قصيدة في هجاء عباس ، فحكم عليه بالسجن . لعلّ هذه العوامل والظروف والبؤس الذي كانت مصر تعيشه في زمن الاحتلال الانكليزي ، جعلت شخصية المنفلوطي يطغى عليها الحزن ، وهو ما أعانه على كتابة أدب حزين يحفل بالبؤساء والمظلومين ويستدر الدموع من أجلهم .

والمنفلوطي في الوقت الذي أجاد فيه العربية وملك زمامها ، لم يتعلم أية لغة أجنبية، لكنه عكف على المترجمات يقرأ فيها ويحاول أن يوسع ثقافته بها .

نثره :

تكمن أهمية المنفلوطي في تاريخ النثر العربي الحديث في ناحيتين : أما الناحية الأولى فتتمثل في تأليف نوع خاص من القصص ليست هي مترجمة ولا مؤلفة ، بل مزيج من الأثنين .

كان المنفلوطي يأتي إلى الآثار القصصيّة المترجمة ، أو يطلب إلى أصدقائه أن يُترجموا له قصصاً ، فيكتبها بأسلوب أدبي مُصفّى ، ويُغيّر فيها تغييرات واسعة ويملؤها بدروس ومواعظ أخلاقية مختلفة .

فالمنفلوطي كان يخلق القصة المترجمة خلقاً جديداً ، يتلاءم مع ذوق القراء في عصره ، فقد كان هذا الذوق يعجب بالأعراق في العاطفة والنظرة إلى الأسلوب لا بوصفه وسيلة للتعبير عمّا يشعر به الكاتب ، لكن بوصفه وسيلة لإضفاء الرونق والبهاء والزينة على ما يكتبه .

والإغراق العاطفي في قصص المنفلوطي يتجه إما إلى تصوير الحب العذري الطاهر

الذي يبلغ في طهارته درجة كبرى ، أو يعرق في الحديث عن الإحساس الوطني ، أو عن الضعفاء والبائسين والفقراء ولا سيما من النساء والأطفال . وهو لا يقدم في كل ذلك تحليلاً عميقاً ولا منطقياً للمشاعر ، وإنما يحاول دفع القارئ في أسلوب تقريري خطابي إلى الحماس العاطفي لمّا يتحمس له. والأسلوب الذي صيغت به هذه القصص يعتمد أساساً على التكرار والترادف والتقسيم الموسيقي للجمل والسجع والاستشهاد[1]. ولعلّ هذا سبب فهم من أسباب إقبال جماهير القراء على قراءة هذه القصص والتعلق بها ، والقصص هي «الفضيلة» وأصلها قصة «بول وفرجيني» لبرناردين دي مان بيير . و «ما جدولين» أو « تحت ظلال الزيتون» لالفونس كار ، و «الشاعر» لادمونروبستان ، و «في سبيل التاج» وأصلها مسرحية لفرنسوا كوبيه ، وقصص قصيرة ضمنها كتابة «العبرات» .

وأما الناحية الثانية فتتمثل في مقالاته التي يضمها كتابه المعروف «النظرات» ، وهي مقالات نُشرت في جريدة «المؤيد» تناول فيها المنفلوطي بعض الجوانب الاجتماعية بالنقد ، وشخص فيها جملة من المساوئ الاجتماعية التي استجدّت في المجتمع خاصة بعد الاحتكاك بالحضارة الأوربية ، وعُني فيها بالأسلوب وأداء المعاني أداءً فنيّاً بديعاً ، فأهتم باختيار ألفاظه وانتخابها ، ووفّر لها ضروباً من الموسيقى بحيث تسيغها الآذان وتقبل عليها . إن أسلوب هذه المقالات ليس إلاّ تهذيباً لأساليب أُمراء البيان في عصور العرب الزاهرة بحيث تتلاءم مع حاجات الكتابة العصرية ، وهو في جملته أسلوب خطابي يتوجه مباشرة إلى القارئ .

إنّ المنفلوطي في «النظرات» كاتب اجتماعي قدير ، يدعو إلى الفضيلة والمُثل السامية بأسلوب الأديب البارع والمُصلح الحكيم .

وعلى العموم يقف المنفلوطي صاحب مذهب خاص في النثر العربي الحديث ومدرسة في الأدب الحزين المُظلم المُنطوي على صور البؤس والحزن والحرمان . ومذهبه هو مذهب الأدب الإنشائي الذي يُعنى عناية كبيرة بالأسلوب ، ولا يُهمل في

---

(١) تطور الرواية الحديثة في مصر . ص ١٨١.

الوقت ذاته جانب المضمون . يقول المنفلوطي في مقالة تحت عنوان «اللفظ والمعنى» : « لم أرّ فيما رأيت من الآراء في قديم الأدب وحديثه» أغرب من رأي أولئك الذين يفرقون في أحكامهم بين اللفظ والمعنى ، ويصفون كلاً منهما بصفة تختلف عن صفة الآخر ، فيقولون : ما أجمل أسلوب هذه القطعة لولا أن معانيها ساقطة مرذولة : أو ما أبدع هذه القطعة لولا أن أسلوبها قبيح مضطرب : كأنما يُخيّل إليهم أن اللفظ وعاء ، وأن المعنى سائل من السوائل يملأ ذلك الوعاء ، فتارة يكون خمراً وتارة يكون خلاً ويكون حيناً صافياً وأُخرى كدراً ، والوعاء باقٍ على صورته ، لا يتغيّر . وما علموا أنهما متحدان ممتزجان امتزاج الشمس بشعاعها والخمر بنشوتها ، فكما لا يجوز أن نقول ما أجمل الشمس وأقبح شعاعها ، ولا ما أعذب الخمرة وأمرنشوتها ، كذلك لا يجوز أن نصف اللفظ بالجمال والمعنى بالقبح أو نعكس ذلك . فليعلم الناشئ المُتأدب أنه ليس للفظ كيان مستقل ، ولا حيّز خاص ، فجماله جمال معناه وقبحه قبحه ..»

خرج المنفلوطي عن الأسلوب التقليدي ، فأدخل إلى الأدب المعاني والصور بعد أن كان الزخرف هو كل شيء . وهو بذلك يُعدّ مرحلة بين المويلحي من ناحية والزيات والرافعي من ناحية أُخرى .

وقد أثار أسلوبه المُتميّز هذا ضجّة كُبرى في عصره ، وتباينت مواقف معاصريه منه بين مُعجب وكاره له . فمن الذين أُعجبوا به الرافعي والزيات وطه حسين في بداية حياته الثقافية . قال عنه الزيات «أشرق أسلوب المنفلوطي على وجه» المؤيد «إشراق البشاشة ، وسطع أندية الأدب سطوع العبير ، ورنّ في أسماع الأدباء رنين النغم ، ورأى القراء والأدباء في هذا الفن الجديد مالم يروا في فقرات الجاحظ وسجعات البديع وما لا يرون من غثاثة الصحافة وركاكة الترجمة فأقبلوا عليه أقبال الهيم على المورد الوحيد العذب» ، أما كارهو هذا الأسلوب فأشهرهم ابراهيم عبد القادر المازني الذي هاجمه هجوماً عنيفاً في كتاب «الديوان في الأدب والنقد» الذي أصدره مع عباس محمود العقاد ، وعَدّ أسلوبه أسلوباً مُلفقاً مصطنعاً يعتمد على ضروب من التأكيد والغلو والتفضيل والتكرار والترادف ، ويخلو من الدقة . كما وصف أدب المنفلوطي بالضعف والنعومة والأنوثة .

هذا ويرى بعض الباحثين أن أدب المنفلوطي يُمثل خير تمثيل المرحلة الرومانسية التي شهدها الأدب العربي في مصر منذ مطلع القرن الحالي وحتى قيام الحرب العالمية الثانية . فأدبه أدب حزين حافل بصور البؤس والشقاء والحرمان ، والمنفلوطي حين يرسم هذه الصور الحزينة ، لا يُحللها تحليلاً عميقاً ، ولا يُبيّن جذورها والأسباب الكامنة وراءها، كما يفعل الأديب الواقعي حين يعزو أسباب الفقر مثلاً إلى النظام السياسي الطبقي أو الاستعمار ، بل يعرضها عرضاً سطحياً قوامه الخيال والتعميم ، من هنا نجد البيئة فيها غامضة ، فالزمان والمكان غير معروفين ، والقدر والدهر هما المسؤولان عمّا يجري ويقع للإنسان . ولهذا يُلاحظ أن الاقبال على قراءة آثار المنفلوطي ضعف بعدّ انتهاء المرحلة الرومانسية وبدء المرحلة الواقعية في أعقاب الحرب العالمية الثانية في أدبنا الحديث حيث زاد وعي القراء وتطورت ثقافتهم ، مِمّا حدا بهم إلى البحث عن أدب واقعي يلتفت إلى تصوير الواقع ويرسم مُشكلاته رسماً موضوعياً .

من مقالات المنفلوطي التي يتجلى فيها خصائص أسلوبه وتفكيره ، مقالة عنوانها « الناشئ الصغير » يقول فيها لي ولدٌ وحيدٌ في السابعة من عمره، لا أستطيع على حبي إياه وافتناني به أن أتركه من بعدي غنياً لأني فقير ، وما أنا بآسف على ذلك ولا مبتئس لأني أرجو بفضل الله وعونه ورحمته وإحسانه أن أترك له ثروة من العقل والأدب هي عندي خير ألف مرة من ثروة الفضة والذهب .

أُحبّ أن ينشأ معتمداً على نفسه في تحصيل رزقه وتكوين حياته ، لا على أي شيءٍ آخر ، حتى على الثروة التي يتركها له أبوه . ومن نشأ هذا المنشأ وألف ألا يأكل إلا من الخبز الذي يصنعه بيده ، نشأ عزوفاً عيوفاً مترفعاً لا يتطلع إلى ما في يد غيره ، ولا يستعذب طعم الصدقة والإحسان .

أُحبّ أن ينشأ رجلاً ولا سبيل إلى الرجولة إلا من ناحية العمل ، وقلما يعمل العامل إلا بسائق من الضرورة ، ودافع من الحاجة ، وفرق بين الغني الذي يعمل لتنمية ثروته وتعظيم شأنها شرّها وفضولاً ، وبين الفقير الذي يعمل لتحصيل قوته وتقويم أود حياته .

أُحبّ أن يعيش فرداً من أفراد هذا المجتمع الهائل المعترك في ميدان الحياة ،

يُصارع العيش ويغالبه ويزاحم العاملين بمنكبيه ، ويفكر ويتروى ويجرب ويختبر ويُقارن الأمور بأشباهها ونظائرها ويستنتج نتائج الأشياء من مقدمتها ويعثر مرة وينهض أُخرى ، ويخطئ حيناً ويُصيب أحياناً ، فمن لا يخطئ لا يصيب ، ومن لا يعثر لا ينهض ، حتى تستقيم له شؤون حياته .

ذلك خير له من أن يجلس في شرفة من شرف قصره مُطلاً على العاملين والمجاهدين ، يُمتع نظرة بمرآهم كأنما يشاهد رواية تمثيلية في أحد ملاعب التمثيل .

أُحبّ أن يمر بجميع الطبقات ، ويخاطب جميع الناس ويذوق مرارة العيش ويشاهد بعينيه بؤس البؤساء وشقاء الأشقياء ويسمع بأُذُنيه أنات المُتألمين وزفرات المتوجعين ليشكر الله على نعمته إن كان خيراً منهم ويشاركهم في همومهم وآلامهم إن كان حظه في الحياة مثل حظهم لتنمو في نفسه عاطفة الرفق والرحمة ينعطف على الفقير . عطف الأخ على الأخ ويرحم المسكين رحمة الحميم للحميم ".

يتجلّى هنا العناية بالأسلوب والتفنن فيه كالتكرار والأفكار الاجتماعية والتربوية والدعوة إلى المُثل السامية .

(مصطفى صادق الرافعي)

١٨٨٠ـ ١٩٣٧

ولد مصطفى صادق الرافعي في عام ١٨٨٠ لأسرة ذات أصل لبناني ، هاجرت إلى مصر في القرن الماضي ، ونبغ منها كثيرون في العلم ولأدب والسياسة ، منهم أمين الرافعي الصحفي والسياسي المعروف ، وعبد الرحمن الرافعي أشهر المؤرخين المعاصرين .

كان أبوه من رجال القضاء الشرعي وعُين أحد أفراد أُسرته مُفتياً للديار الإسلامية بعد الشيخ محمد عبده ، لذلك نشأ الرافعي في جو ديني ، فحفظ القرآن ولُقن تعاليم الإسلام ، ثم التحق بالمدرسة الابتدائية وأتمّ تعليمه فيها ، لكنه ، فيما بعد ، لم يستطيع مواصلة تعليمه بسبب إصابته بِحمى عنيفة قضت على سمعه وأحدثت في صوته ثقلاً ، غير أنه أراد أن يُعوض نفسه عمّا فاته من مواصلة الدراسة والحصول على الشهادة ، فعكف على الكتب ينهل منها ويثقف نفسه بمختلف العلوم والمعارف ، حتى أصبح كاتباً كبيراً وعَلمَاً بارزاً من أعلام النهضة العربية الحديثة في مصر .

عمل منذ عام ١٨٩٩ كاتباً في المحاكم الشرعية في المحافظات المصرية وظلّ في هذه الوظيفة حتى وفاته .

من الشخصيات التي أتصل بها وتركت أثراً فيه ، الشاعر العراقي المعروف عبد المحسن الكاظمي الذي كان يقيم فيّ مصر آنذاك ، وهو الذي شجعه على نظم الشعر ، لأنه أكتشف فيه موهبة في ذلك ، كما شجعه على ذلك محمود سامي البارودي ، فأخذ يقول الشعر . أي أنه بدأ حياته الأدبية شاعراً ، فأصدر الجزء الأول من ديوانه في عام ١٩٠٢، ونشر في العام التالي الجزء الثاني منه ، والجزء الثالث في ١٩١٢. ونشر إلى جانب هذا الديوان ديواناً آخر سمّاه «النظرات» في عام ١٩٠٨. تميّزت أشعاره بلغة متينة وموضوعات عربية وإسلامية وأغراض تقليدية من رثاء وغزل .

بعدّ ذلك انصرف إلى التأليف والبحث ، فنشر الجزء الأول من كتابه

«تاريخ آداب العرب» في ١٩١١ ونال به جائزة الجامعة المصرية التي خصصها لهذا الغرض، ثم نشر الجزء الثاني في العام نفسه وسمّاه «أعجاز القرآن». وخاض معارك أدبية وفكرية مع طائفة من الأدباء والباحثين كانت غايته فيها الدفاع عن اللغة العربية والدين الإسلامي، وقد تمخضت هذه المعارك عن كتب منها «تحت راية القرآن أو المعركة بين القديم والجديد» وهو في الأصل ردّ على طه حسين في كتابه «في الشعر الجاهلي»، و «على السفود» الذي تضمن هجاء مقذعا للمجددين وفي طليعتهم عباس محمود العقاد.

وفي الوقت ذاته نشر عدّة كتب في النثر الفني مثل «حديث القمر» وهو فصول في الحب والجمال والزواج والطبيعة، و «المساكين» وقد عارض به رواية «البؤساء» لفكتور هيجو، و «رسائل الأحزان» وهو خواطر في العشق والزواج، و «السحاب الأحمر»، و «أوراق الورد» وقد صوّر فيها آراءه في الحب والجمال. وقيل أن أغلب هذه الكتب كتبها نتيجة لحبه غير الموّفق للأديبة المعروفة مي زيادة التي تعلق بها مُعظم أُدباء العصر.

وفي الثلاثينيات دعاه أحمد حسن الزيات للإسهام في تحرير مجلة «الرسالة»، فأخذ ينشر فيها مقالاته حتى وفاته، وقد جمعت فيها بعد وصدرت تحت عنوان «وحي القلم» في ثلاثة أجزاء.

ثقافة الرافعي وفكره:

نشأ الرافعي نشأة عربية إسلامية جعلته يطلع على كل ما يتعلق بعلوم العربية والإسلام، فحفظ القرآن والأحاديث النبوية وأشعار القدامى والمُحدثين وخطب العرب ومحاوراتهم وفنون البلاغة والفقه، وقد جعله ذلك يربط بين اللغة والدين، «فكل من يحاول الاعتداء على اللغة أو الغض من شأنها أو النيل من قدرها، فإنما هو يحارب الإسلام علناً أو استتاراً»[1]. وفي نطاق هذه الفكرة وإطار هذه الثقافة تكاملت شخصية الرافعي أديباً وكاتباً كبيراً جعل هدفه الأول الدفاع عن العروبة والإسلام حتى لُقب

(١) مصطفى صادق الرافعي كاتباً عربياً ومفكراً إسلامياً: مصطفى الشكعة. ص ٢٠.

بـ «كاتب الإسلام والعروبة». كذلك أتاحت له ثقافته الواسعة أن يسهم في جوانب ثقافية متنوعة، فنظم الشعر وحرر النثر الفني والمقالة بأنواعها، كما كتب في تاريخ الأدب العربي والنقد الأدبي وعلوم اللغة، وساهم في ميدان الاصلاح الاجتماعي. وحمل وحدة لواء المحافظين في العشرينيات ودافع بقوّة وعُنف عن مُثله العربية الإسلامية، لكنه، للأسف، أستخدم في بعض كتبه ومقالاته أسلوب الشتيمة والتجريح والإسفاف مبتعداً عن الحوار العلمي والمناقشة الموضوعية، ولا سيما في كتابة «على السفود». قال الرافعي في مقالةٍ من مقالاته، موضحاً فلسفته في الأدب «القبلة التي أتجه اليها في الأدب إنما هي النفس الشرقية في دينها وفضائلها، فلا أكتب إلاّ ما يبعثها حيّة ويزيد في حياتها وسمو غايتها ويُمّكن لفضائلها وخصائصها في الحياة. ولهذا لا أمس من الآداب كلها إلاّ نواحيها العُليا، ثمّ أنه يُخيّل إليَّ دائماً أني رسولٌ لغوي بُعِثتُ للدفاع عن القرآن ولغته وبيانه».

مقالاته:

قرأ الرافعي ــ كما عرفنا ــ ذخائر الأدب العربي القديم وأُعجب بها وجعل مثله الأعلى أن يكتب الأسلوب نفسه، حتى قال عن نفسه أنه كان يفتح كتاباً من الأدب العربي القديم فينظر فيه فترة من الوقت قبل أن يبدأ الكتابة. من هنا كان أسلوبه موضع هجوم أعلام المدرسة الحديثة على أساس أنه أسلوب تقليدي لا يتلاءم وروح العصر الحديث.

عُنيّ الرافعي عناية فائقة بأسلوبه، وإرادة بليغاً وأنيقاً، فكان كما قال بعضهم كثير الأناة والتدقيق فيما يكتب، فلا يبدأ في إنشاء موضوعه حتى يخلي له فكره أياماً وليالي، يبحث ويوازن ويزاوج ويستنبط.

المقالة الأدبية عندّ الرافعي فكره وأسلوب، وليست هي أسلوباً حسب، كما يقول خصومه. قال الرافعي متحدثاً عن المقالة كما يراها «لا وجود للمقالة البيانية إلاّ في المعاني التي اشتملت عليها، يُقيمها الكاتب على حدود ويديرها على طريقة، مصيباً بألفاظه مواقع الشعور، مثيراً بها مكامن الخيال، آخذاً بوزن، تاركاً بوزن، لتأخذه النفس كما تشاء ونترك، ونقل حقائق الدنيا نقلاً صحيحاً إلى الكتابة أو الشعر، هو انتزاعها من

الحياة في أسلوب وإظهارها للحياة في أسلوب آخر يكون أوفى وأدق وأجمل ، لوضعه كل شيء في خاص معناه ، وكشفه حقائق الدنيا تحت ظاهرها المُلتبس ، وتلك هي الصناعة الفنية الكاملة : تستدرك النقص فتتمه ، وتتناول السر المقيّد فتطلقه ، وتأخذ المطلق فتحده وتكشف الجمال فتظهره، وترفع الحياة درجة في المعنى وتجعل الكلام كأنه وجد لنفسه عقلاً يعيش به .... ودورة العبارة الفنية في نفس الكاتب البياني دورة خلق وتركيب ، تخرج بها الألفاظ أكبر مِمّا هي ، كأنها شبَّت في نفسه شباباً ، وأقوى مِمّا هي ، كأنما كسبت من روحه قوّة ، وأدلّ مِمّا هي ، كأنما زاد فيها بصناعته زيادة ، فالكاتب العلمي تمر اللغة منه في ذاكرة وتخرج كما دخلت ، عليها طابع واضعيها ، ولكنها من الكاتب البياني تمر من مصنع وتخرج عليها طابعه هو ، أُولئك أزاحوا اللغة عن مرتبة سامية، وهؤلاء علوا بها إلى أسمى مراتبها ، وأنت مع الأولين بالفكر ، ولا شيء إلا الفكر والنظر والحكم ، غير إنك مع ذي الحاسّة البيانية لا تكون إلاّ بمجموع ما فيك من قوة الفكر والخيال والإحساس والعاطفة والرأي ..» .

تمتاز مقالات الرافعي بالعمق والغموض وذلك لأنه عاش «معيشة داخلية في حقائق دنيانا ، متجاوزاً ظاهرها الحسي إلى قواها الروحية الباطنة، وقد أعانه على ذلك صممه المبكر الذي جعله يحيا بين الناس وكأنه غريب عنهم ، ويتحدث اليهم وهو لا يسمعهم ، فكان طبيعياً أن يفضي إلى ذات نفسه وأن يعيش هذه المعيشة الداخلية التي عكف فيها على عقله وانطلق به مُتجولاً في باطن الحقائق الظاهرة مُسلطاً عليها من إشعاعاته العقلية ما جعل معانيها الخفيّة تتألف أمام عينيه . وأقرأ له في (وحي القلم) أي مقالة ، فسنراه يحول أي موضع اجتماعي أو سياسي أو تاريخي وأي مشهد في الطبيعة أو في حياة الناس وأي خبر من أخبار العرب أو الإسلام ، إلى ما يشبهُ ينبوعاً لا تزال تفتخر منه المعاني الخفية التي تروع بدلالاتها ، وبما أخرجها فيها من صيغة عربية بديعة ، فتملكه لزمام اللغة لا يقل عن تملكه لزمام المعاني ، وبصره بجمال أساليبها لا يقل عن بصره بالقوى الكامنة في

حقائق الأشياء»[١].

أما المضمون الغالب على مقالاته فهو المضمون الإسلامي الذي يستلهمه ويستضيء به في كل ما يكتب «بحيث ينفذ بالإنسان المعاصر إلى زوايا إسلامية عديدة لم تكن تخطر على باله وهو يتمثل الفكرة الإسلامية، كما تناول في نفس الوقت قضايا يعرفها بعض المثقفين المسلمين عن طريق التعميم دون التفصيل والجزئية دون الكلية. ويعالج الرافعي القضايا التي يتطرّق إليها بعدّ أن يعمَد إلى اختيارها، علاجاً ينمو فيه نحو الأقناع المنطقي، معلقاً بشفافية المؤمن واسلوب الأديب، مِمّا يُمكن أن يجعل هذه المقالات ومثيلاتها فيما يستقبل من فصول نوعاً فريداً من الأدب الديني الرفيع»[٢].

مثال ذلك ما نقرؤه في مقالة تحت عنوان «الإشراق الإلهي وفلسفة الإسلام» «.. كما تطلع الشمس بأنوارها فتفجر ينبوع الضوء المسمى النهار، يولد النبي فيوجد في الإنسانية ينبوع النور المسمى الدين، وليس النهار إلاّ يقظة الحياة تحقق أعمالها، وليس الدين إلاّ يقظة النفس تحقق فضائلها. والشمس خلقها الله حاملة طابعه الإلهي في عملها للمادة تحول به وتغير، والنبي يرسله الله حاملاً مثل هذا الطابع في عمله للروح ترقى فيه وتسمو، ورعشات الضوء من الشمس هي قصة الهداية للكون في كلام من النور، وأشعة الوحي في النبي هي قصة الهداية لإنسان الكون في نور من الكلام».

والرافعي في الوقت ذاته أستلهم المُثل العربية الرفيعة، وصدر عنها في مقالاته وكتاباته، فهو في حديثه عن الاستعمار ودعوته إلى محاربته، يستنهض الشباب العربي، ويُذكرهم بالأمجاد العربية الماضية طالباً اليهم أن يتخذوا منها سِلاحاً في معركتهم ضد الاستعمار «إلا أن المعركة بيننا وبينْ الاستعمار معركة نفسيّة، إن لم يقتل فيها الهزل قُتل فيها الواجب، والحقائق التي بيننا وبين هذا الاستعمار إنما تكون فيكم، وأنتم بحثها التحليلي، تُكذب أو تُصدق. يا شباب العرب لم يكن العسير يعسر على أسلافكم

---

(١) الأدب العربي المعاصر في مصر. ص ٢٤٧.

(٢) مصطفى صادق الرافعي كاتباً عربياً ومفكراً إسلامياً. ١١٠ ـ ١١١.

الأولين، كأن في يدهم مفاتيح من العناصر يفتحون بها . أتريدون معرفة السر ؟ السر أنهم ارتفعوا فوق ضعف المخلوق ، فصاروا عملاً من أعمال الخالق . غلبوا على الدنيا لمّا غلبوا في أنفسهم معنى الفقر ومعنى الخوف والمعنى الأرضي ، وعلمهم الدين كيف يعيشون باللذات السماوية التي وضعت في كل قلب عظمته وكبرياءه ، واختراعهم الإيمان اختراعاً نفسياً ، علامته المسجلة على كل منهم هذه الكلمة : لا يُذلّ . هكذا أخترع الدين إنسانه الكبير النفس الذي لا يُقال فيه : انهزمت نفسه . يا شباب العرب كانت حكمة العرب التي يعملون عليها : (أطلب الموت توهب لك الحياة). والنفس إذا لم تخش الموت كانت غريزة الكفاح أول غرائزها تعمل . وللكفاح غريزة تجعل الحياة كلها نصراً ، إذ لا تكون الفكرة معها إلاّ فكرة مقاتلة . غريزة الكفاح يا شباب هي التي جعلت الأسد لا يُسمّن كما تسمّن الشاة للذبح . وإذا انكسرت يوماً فالحجر الصلد إذا ترضرضَت منه قطعة كانت دليلاً يكشف للعين إنّ جميعه حجر صلد . يا شباب العرب إن كلمة (حقي) لا تحيا في السياسة إلاّ إذا وضع قائلها حياته فيها . فالقوة القوة يا شباب ، القوة الفاضلة المتسامية التي تضع للأنصار في كلمة (نعم) معنى نعم، القوة الصارمة النفاذة التي تضع للأعداء في كلمة (لا) معنى لا . يا شباب العرب أجعلوا رسالتكم : إمّا أن يحيا الشرق عزيزاً وإمّا أن تموتوا».

وهكذا نجد في هذه النماذج من مقالات الرافعي خصائص أسلوبية وهي اللغة المتينة والعمق والثقافة الواسعة والمضمون الإسلامي والقومي .

(أحمد أمين)
١٨٨٦ ـ ١٩٥٤

ولد أحمد أمين في القاهرة سنة ١٨٨٦، لأبوين ينحدران من أصل ريفي . كان أبوه المتخرج في الأزهر يعمل مدرساً في إحدى مدارس الحي الذي كانت الأسرة تسكنه ، ويعمل في الوقت نفسه مصححاً في المطبعة الأميرية .

التحق أحمد أمين بالكتاب وتعلم القراءة والكتابة ، وحفظ القرآن ودرس على والده التفسير والحديث ، ثم التحق بإحدى المدارس العصرية التي تأسست في القاهرة . ومنذ ذلك الحين بدأت عنده ازدواجية التعليم ، إذ كان الكتاب ودروس والده يمثلان في حياته الثقافة المحافظة القديمة القائمة على التراث والأساليب التقليدية في التربية والتعليم. أما المدرسة الحديثة أو العصرية فقد مثلت الثقافة الحديثة بمادتها العلمية المنظمة وأساليبها التربوية المتطورة ، ثم جاءت وقائع حياته بعد ذلك لتؤكد هذه الازدواجية ، فالتحاقه بالأزهر يجيء تأكيداً للجانب التقليدي المحافظ ، في حين يجيء التحاقه بمدرسة القضاء الشرعي وعمله في الجامعة تأكيداً للجانب الحديث المتطور من هذه الازدواجية .

في سن الرابعة عشرة ألحقه أبوه بالأزهر حيث راح يحضر دروس محمد عبده ويُعجب بها كلّ الأعجاب ، لكنه يترك الأزهر بعد أربع سنوات يقضيها فيه ، ويعمل مدرساً في إحدى مدارس الإسكندرية وهناك يلتقي بشخصيّة تترك فيه أثراً عميقاً ، وهو الشيخ عبد الحكيم بن محمد أحد مدرسي اللغة العربية ، فقد تعلم منه أشياء كثيرة وسعت آفاق عقله وحياته .

رجع بعد فترة إلى القاهرة ليدرس في المدرسة التي درس فيها ، ثم التحق بمدرسة القضاء الشرعي وتخرّج فيها بعد أربع سنوات من الدراسة ، وأصبح معيداً فمدرساً فيها . والفترة التي قضاها فيها هي من أخصب فترات حياته من حيث الاعداد العلمي والتكوين

العقلي . وتعلم في هذه الفترة الانكليزية ، وترجم منها كتاباً في الفلسفة .

وحين اندلعت ثورة ١٩١٩، أيدها أحمد أمين وشارك فيها بوسائل مختلفة . وعلى أثر ذلك نُقل من مدرسة القضاء الشرعي . ليعمل قاضياً في بعض المدن .

وفي عام ١٩٢٦ دعاه طه حسين للتدريس في كلية الآداب بالجامعة المصرية ، فقبل الدعوة وتحمّس للتدريس الجامعي ، وأُعجب بالأجواء العلمية في الجامعة . وفي هذا الوقت نشط للبحث العلمي فأصدر دراساته الإسلامية القيمة وهي «فجر الإسلام» و « ضحى الإسلام» و «ظهر الإسلام» و «يوم الإسلام» . وهي كتب حظيت بأهمية واهتمام بالغين ، وأصبحت مصادر ثمينة عن الحياة العقلية في الإسلام .

أتاح له عمله في الجامعة أن يسافر إلى الخارج ، فزار تركيا وسورية والعراق والمملكة العربية السعودية وبعض الأقطار الأوربية .

ومن الأعمال المهمة التي قام بها أحمد أمين إشرافه على تحرير مجلة «الثقافة» التي أصدرتها لجنة التأليف والترجمة في عام ١٩٣٩ وأصبحت مدرسة أدبيّة كُبرى ، يلتقي فيها القراء كل أسبوع بكبار الأدباء أمثال طه حسين وتوفيق الحكيم والمازني والعقاد وعبد الوهاب عزام .

ظل أحمد أمين يدرس في كلية الآداب ، حتى أصبح أُستاذاً ثم عميداً لها ، وانتدب في الوقت ذاته للعمل بالإدارة الثقافية في وزارة المعارف ، وكان من جهوده فيها إنشاء الجامعة الشعبية .

وعلى أثر إحالته على التقاعد ، عُينّ مديراً للإدارة الثقافية في جامعة الدول العربية حيث أنشأ معهد المخطوطات العربية . وفي عام ١٩٤٨ مُنح درجة الدكتوراه الفخرية وجائزة فؤاد الأول ، وظل في نشاطه الفكري حتى موته في عام ١٩٥٤ .

عُرف أحمد أمين في حياته الشخصية بالاستقامة في الخلق والتواضع والصبر في العمل وحب العدل والموضوعية ، وجميعها خصال أمتاز فيها أحمد أمين على أقرانه .

✿ ✿ ✿

يرى باحث معاصر أن أهمية أحمد أمين تتمثلُ في ثلاثة جوانب متميزة هي :

١ـ البحث العلمي الذي تحققت أعظم نتائجه في الأبحاث التاريخية .

٢ـ الفكر الذي تناول عديداً من القضايا على مختلف المستويات المحلية والقومية والإنسانية والذي كانت له أحياناً انعكاسات إصلاحية في مجالات مختلفة .

٣ـ الكتابة الأدبية التي يُحسب على أساسها ضمن أبناء جيله من الأدباء ، وتشمل المقالة الأدبية والسيرة الذاتية[١] .

فهو في إسلامياته باحث ومؤرخ من الدرجة الأولى «وقد سار فيها وفق منهج علمي محدد ، التزم فيه بالموضوعية العلمية كأحسن ما يلتزم باحث . لقد كان كل همّه فيها أن يُفسر وقائع الحياة العقلية الإسلامية وأن يتخذ وسيلته إلى ذلك التحليل وتتبع العناصر إلى أصولها والانتهاء بها إلى غاياتها»[٢] .

أما في الفكر فقد وصفه عدّة باحثين بأنه مفكر ورث التراث الفكري للإمام محمد عبده وسعى إلى تطبيق هذا الفكر في مجالات الإصلاح المختلفة .

مقالاته :

تعتمد شهرة أحمد أمين الأدبية أساساً على كتابة المقالة الأدبية التي ظل يمارسها فترة زمنية تمتد من عام ١٩١٨ وتنتهي قُبيل وفاته في ١٩٥٤. نشر مقالاته في «السفور» و «المصوّر» و «الهلال» ، لكن أكثر المقالات نُشر في مجلة «الرسالة» الصادرة في عام ١٩٣٣، ومجلة «الثقافة» التي رأس تحريرها في عام ١٩٣٩، وجمع معظم هذه المقالات فيما بعد في كتاب سمّاه «فيض الخاطر» في عشرة أجزاء .

صدرت مقالات أحمد أمين عن مفهوم خاص للأدب التزم به طوال حياته ، فقد كان يرى الأدب فكراً ومعنى قبل أن يكون شيئاً آخر . يقول في سيرته الذاتية «... حتى في الأدب أكثر ما يعجبني منه ما غزر معناه ودق مرماه . فيعجبني الجاحظ وأبو حيان

---

(١) أعلام الأدب المعاصر في مصر ، أحمد أمين : مقدمة نقدية بقلم عبد الحكيم حسان ، ص ٤٧.

(٢) المصدر السابق . ص ٦١.

التوحيدي وأبن خلدون أكثر مِمّا يعجبني الحريري والقاضي الفاضل والصاحب بن عباد وطريقته والعماد الأصفهاني ومدرسته . ويعجبني المتنبي لولا إغرابه أحياناً وتكلفه والمعري لولا تعاليه وأُفضلهما على أبي تمام وتقعّره ، ولا يعجبني من البحتري إلا قصائد معدودة ، ولا يهتز قلبي لأكثر شعر الطبيعة في الأدب العربي لِبنائه على الاستعارة والتشبيه لا على حرارة العاطفة ..". ولهذا نجده في مقالاته يقصد ـ كما يقول في سيرته «إلى تجويد المعنى أكثر مِمّا أقصد إلى تجويد اللفظ ، وإلى توليد المعاني أكثر من تزويق الألفاظ . حتى كثيراً ما تختل (ضمائري) فأُعيد الضمير على مؤنث مذكراً وعلى مذكر مؤنثاً ، لأني غارق في المعنى غير ملتفت إلى الألفاظ ، ولا أتدارك ذلك إلاّ عندَ التصحيح وقد يفوتني ذلك أيضاً . ولتقديري للمعنى أميل إلى تبسيطه حتى لأسرف أحياناً في إيضاحه ، لشغفي لوصوله إلى القارئ بيّناً ، ولو ضحيت في ذلك بشيءٍ من البلاغة» .

وعُموماً يُلاحظ على أسلوب أحمد أمين أن العقل يطغى على العاطفة، وأنه يتلقى الحياة بعقله وتفكيره ولا يلتهمها بقلبه وشعوره ، ويمتاز أيضاً بالوضوح في التعبير والدقة في الوصف والإيجاز في العرض ، على طريقة الكُتّاب الذين يستمدّون صورهم من واقع الحياة البسيطة التي يحيونها . وهو في حرصه على تصوير الواقع لا يتورع عن استعمال ألفاظ عامية أو تعبيرات اقليمية .

إنّ إيمان أحمد أمين بنظرية الفن للمجتمع جعلة يصب عنايته أساساً على جانب المضمون في المقال ، ويهتم كل الاهتمام في الوقت ذاته بالوضوح والبساطة في التعبير . من هنا صار همه ـ كما يقول أحمد حسن الزيات ـ أن يقرر ويقنع ، لا أن يؤثر ويمتع ، وفي هذا يبدو عقله أخصب من خياله ، وعلمه أكبر من فنه ، وقد حببّ اليه حب الحرية والصراحة إرسال النفس على سجيّتها من غير تقييدها بأسلوب مُعيّن ، وعرض الفكرة على حقيقتها من غير تمويهها بوشي خاص . لهذا لا تروع القارئ منه الصور البيانية الأخّاذة أو الأصوات الموسيقيّة الخلابّة ، وإنما تروعه منه المعاني المبتكرة الطريفة والآراء الصريحة الجريئة ، والشخصيّة القوية المهيمنة ، فنحن منه بإزاء عالم يبحث لينتج ، أو مصلح يصف ليُعالج ، لا بإزاء مصوّر يُلوّن ليعجب أو موسيقار يلحن ليطرب ..".

أما الأفكار والآراء التي تحملها مقالاته، فهي في جملتها، أفكار اجتماعية وحضارية وتربوية، فهو يبدو مهموماً بما يري في المجتمع والأمة من سلبيات وعيوب وممارسات ضارة وفي الوقت ذاته يدعو إلى إشاعة قيم وعادات حضارية صحيّة، يكون بها تقدم المجتمع ونهضة الأمة. وهو عموماً يبدو في تفكيره وأطروحاته إصلاحياً وتقدميّاً في بعض وجهات نظره.

ففي نظرته إلى المرأة يقف مناصراً لها، مقدراً أهميتها ودورها في المجتمع ولا سيما في التربية، فالمرأة هي التي تتولى عملية التربية، ومن ثمّ تطبّع الناشئة بالطابع الذي تريد، حتى يسمى قلب المرأة «مستودع الذخائر» ويطلق هذا العنوان على مقالة يقول فيها «أين تظن مستودع الذخائر للأمة؟ قد تجيب على الفور: أنه المطارات ومخازن الأسلحة، ومستودع القنابل وما إلى ذلك من أماكن تكدّس فيها آلات القتال وأدوات الحرب. إن أجبت بذلك فقد أجبت بالعرض دون الجوهر، وبالمجاز دون الحقيقة وقد تتفلسف قليلاً، فتقول: أن ذخيرة الأمة هي جيشها المسلح بعدده وعدده ومرانه وتجهيزه وفنونه وتشكيله. إن قلت ذلك فقد قاربت الصواب ولم تقله وحُمت حوله ولم تقع عليه. فما قيمة الذخائر إذا لم تجد رجالاً؟ وما ينفع السيف إذا لم تك قتالاً؟ إنّ السيف في يد الغرّ والحاذق كالقلم في يد الأمي والكاتب. بل ما ينفع الجندي المسلح. إن لم يكن له بين جنبيه قلب لا يهاب ونفس لا تفزع؟ الإجابة الحقّة هي أنّ مستودع الذخائر للأمّة قلب المرأة، قلب المرأة هو الجيش الأول الذي لا قيمة لقنابل ولا طيارات ولا غواصات ولا دبابات بدونه، وإن شئت فقل هو الطابور الخامس الذي لا يوقع الرعب والفزع في قلوب الأعداء شيء مثله. لقد خُلقت المرأة من ضلع من أضلاع الرجل، ولكن سرعان ما تغيّر الحال فخلق قلب الرجل من قلب المرأة ... ثمّ إلى اللبن الذي ترضعه الأم أولادها، توعز اليهم الجبن أو الشجاعة بسلوكها، فإن هي ربتهم تربية الأرانب فأدفأتهم وأشبعتهم وحاطتهم بكل ضروب العناية، ولم تسمح لهم أن يجربوا وأن يخاطروا وأن يجازفوا ... وعلمتهم أن لا قيمة للعقيدة بجانب حياتهم، ولا للوطن بجانب سلامتهم، فهناك ترى صورة جند ولا جند.... وإن هي ربتهم من صغرهم على المخاطرة والمجازفة وحدثتهم أحاديث

الأبطال وعظماء الرجال ، وعودتهم مكافحة الحياة والتغلب على الصعاب ، وعلمّتهم أنّ المبادئ فوق الأشخاص والوطن فوق حياة الأفراد.... فهناك الرجال وهناك العزة وهناك الشرف ...».

كذلك ينظر أحمد أمين إلى الفئات المسحوقة والمحرومة في المجتمع بعين العطف والإشفاق ، فيدعوا إلى النظر في أحوالهم والأخذ بيدهم ليعيشوا عيشة إنسانية كريمة . يقول في مقالة تحت عنوان «كنّاس الشارع» «هذا كنّاس الشارع بوجهه الذي علته طبقة من جنس ما يكنس وثيابه المُمّزقة المُتهدّلة ، وبيده مكنسته التي يُثير بها الغبار على نفسه وعلى الناس ، ويبرز من عبه نصف رغيف من الخبز الجاف أعدّه للأكل عندما يعضه الجوع . وهذا ملاحظه ببذلته التي تشبه البذلة العسكرية ، وبكبريائه التي تشبه كبرياء الضابط على الجنود ، وكبرياء الجنود على الباعة المتجولين ، وبيده عصا من الخيزران خفيفة الحمل جيدة اللسع ، قد أهوى بها على الكنّاس لسبب لا أدريه ، فتلقى الكنّاس ذلك بسكون ظاهر وغيظ مكتوم . قلت إنّ هذا المنظر ليس وليد اليوم ولا أمس ، ولكنه وليد قرون وقرون من عهد أن كان مثل هذا الكنّاس يّجر أحجار الأهرام ويرفعها ، وعليه مثل هذا المُلاحظ يلسعه بالعصا إذا تهاون في عمله أو أستراح من كده ....لا. لا. إنّ نظام الطبقات واستبداد الطبقة العُليا بالسُفلى نظام لم يعد صالحاً لهذا الزمان . فالناس سواء في الحقوق والواجبات ، فحقوق كنّاس الشارع وواجباته كحقوق رئيس الوزارة وواجباته .... إنا إذا قبلنا على مضض هذه الفوارق الشاسعة في الغنى والفقر والمائدة الفخمة الدسمّة الشهيّة المختلفة الألوان والطعوم ، والكسرّة الجافة في عب الكنّاس ، فلسنا نقبل هذه الإهانة للكرامة الإنسانية وتمريغها في التراب... لسنا نُريد طبقات وإنما نريد أبن الباشا يجلس في الفصل في المدرسة بجانب أبن الكنّاس يتعلمان معاً ، ويرعاهما المدرس على السواء معاً ، ويؤنّب أبن الباشا على ما أخطأ ويشجع أبن الكنّاس على ما أجاد ، ويهذبهما معاً ...».

على أن أحمد أمين ليس في كل مقالاته كاتباً همه الأول الفكرة والتعليم ، فقد كتب إلى جانب مقالاته الفكرية ، مقالات أدبية غنيّ فيها بوصف مناظر الطبيعة وصورها

المختلفة ، وما تُثير في نفسه من أحاسيس وانفعالات ، ولو أنه يهتم فيها ـ إلى جانب ذلك ـ باستنباط أفكار ودلالات فكرية مختلفة من الطبيعة ، رابطاً بينها وبين حياة الإنسان .

يقول في مقالة تحت عنوان «زهر الربيع» «هذه الأرض قد احتفظت بسرّها حتى إذا جاء الربيع أنتشت فباحث بمكنونها ... إن كان للحياة سر فالربيع سرها ، أو كان للدنيا عمر فالربيع شبابها جاء الربيع فأصبحت الطبيعة ملء السمع ، ملء البصر ، ملء الشم ، ملء الذوق ، فكأنها أوتار عود ، لكل حاسة وترها الذي يشجيها ، همس الربيع إلى الأرض بكلمة سحريّة فجنّ جنونها ، فالأغصان تمايلت وتعانقت ، والزهور تفتحّت ، والطيور غردّت حتى كأن الدنيا كلها في عرس بديع . لو مثلنا الربيع إنساناً لكان غادة حسناء في أبدع صورة وأجمل زينة ، ثم أنتشّت فكانت مرحة ضحوكاً تفيض على كل من حولها بهجة وسروراً . لعب الربيع بألوان الأزهار لعباً بديعاً ، فاحمر قان ، وأبيض ناصع ، وأصفر فاقع ، ثمّ نقش جميل ، ونمنمة كدبيب النمل ، وهندسة رائعة ، مُنسجمة متناسقة يُحار فيها الفكر ، ويهيم بها اللب ، تُعلم الفنانين فنهم وترقي ذوقهم ، وتلهمهم الإبداع في التنسيق والإجادة في التنميق ، ثمّ هيهات أن يبلغوا مبلغ الربيع في فنه وجماله ... فأين التقليد من الإبداع وأين الجسد من الروح ؟ لكل زهرة وحيها ولكل جمال إلهامه ، فبياض يوحي بالطهر والصفاء وحمرة توحي بالقوة والعظمة إلى ما شئت من إشارات ودلالات ، حتى كأنّ كُل زهرة كتاب مفتوح يهتدي به من يفهم ، ويتعلم منه مالم يكن يعلم . إدراك الإنسان جمال الأزهار فانتشى وأدركه الطير فغنى وأدركه النحل فارتشف ، وأدركته الأغصان فتمايلت وتعانقت وأدركه العُشاق فهاموا به ، وتهادوا به ، ورمزوا لعواطفهم به . عطرت الأزهار الجو برائحتها الطيبة ، فأنعشت النفوس وأُحيت الأمل ..» .

وهكذا نجد في المقالة لغة أدبيّة تزخر بالصور الجميلة ويغلب عليها الخيال .

ولأحمد أمين بعدّ ذلك كتاب في أدب الوصايا «إلى ولدي» عرض فيه أفكاره ومواعظه في أسلوب الرسائل ولا نستطيع أن نخرج هذا الكتاب من دائرة الأدب بحجة تضمنه أسلوب الموعظة في ثوب تقليدي كما يذهب إلى ذلك بعض الباحثين .

صحيح أنّ الكتاب يتضمن مواعظ ونصائح أخلاقية واجتماعية مُستقاة من تجارب

أحمد أمين الشخصيّة، وملاحظاته الخاصة، غير أنّ الكتاب يتضمن في الوقت ذاته شيئاً من الخيال المتمثل في زعم الكاتب في المقدمة أن الرسائل إنما كتبها إلى أبنه وأبنته عندما كانا يُكملان تعليمهما في أوربا. ولهذا لا يرى القارئ ـحين يقرأ الكتاب ـ المواعظ موجهة إليه مباشرة، أو أنّ الكاتب يخاطبه كما يخاطب المدرس تلاميذه، وإنما يرى أنّ الرسائل والمواعظ موجهة إلى غيره فيكون لها عندّ ذاك تأثير فيه، كتأثير الأفكار في النصوص الأدبية. والكتاب حافل بأحاديث ونصائح قيمّة وممتعة في أدب النفس والأخلاق والاجتماع، لعلّ أهمها ما يدور على الذوق والجمال «أنَّ الذوق عمل في ترقية الأفراد والجماعات أكثر مِمّا عمل العقل. فالفرق بين إنسان وضيع وإنسان رفيع، ليس فرقاً في العقل وحده، بل أكثر من ذلك فرق في الذوق، ولئن كان العقل أسس المدن ووضع تصميمها، فالذوق جمّلها وزيّنها. وإن شئت أن تعرف قيمة الذوق في الفرد، فجرده من الطرب بالموسيقى والغناء وجرده من الاستمتاع بمناظر الطبيعة وجمال الأزهار، وجرده من أن يهتز للشعر الجميل والأدب الرفيع والصورة الرائعة، وجرده من الحب في جميع أشكاله ومناحيه، ثم أنظر بعد ذلك ماذا عسى أن يكون وماذا عسى أن تكون حياته».

(فهمي المدرس)
١٨٧٣ ـ ١٩٤٤

في عام ١٩٢١ يعود إلى الوطن ويُختار رئيساً للأمناء في البلاط الملكي ، لكنه سرعان ما يُبعد عن هذه الوظيفة بسبب معاداة الإنكليز له . كما يُختار عضواً في لجنة تأسيس جامعة آل البيت للنظر في وضع أُسس أول جامعة في العراق سنة ١٩٢٢، ثمّ يُنتخب أميناً للجامعة في ١٩٢٤، لكن الجامعة تُغلّق في ١٩٣٠، ويؤثر ذلك في نفس المدرس تأثيراً بالغاً .

بعدّ ذلك ينخرط المدرس في العمل السياسي فينظم إلى صفوف الحزب الوطني المعارض ، ويشرع في تحرير مقالات سياسية ينشرها في الجرائد الوطنية ، يتناول فيها بالنقد الصريح الأوضاع السياسية السائدة ، مِمّا يحدو بالحكومة إلى إبعاده إلى السليمانية . غير أنَّ الحكومة ، تحت تأثير الرأي العام ، تُعيده إلى بغداد ، فيعود إلى مُزاولة نشاطه السياسي والأدبي .

وفي عام ١٩٣٥ يُعيّن مديراً عاماً للمعارف ، غير أنه يستقيل بعدّ فترة قصيرة بسبب العراقيل التي يجدها في طريق عمله ، ويتولى إدارة دار العلوم في ١٩٣٦ويظل فيها حتى عام ١٩٣٨ .

وحين تندلع ثورة مايس الوطنية في ١٩٤١ يؤيدها المدرس بخطب وطنية يذيعها من محطة الإذاعة ، لكنه بعدّ فشل الثورة يُركن إلى العُزلة والصمت حتى موته في ١٩٤٤ .

يقف فهمي المدرس في طليعة كُتاب المقالة في العراق ، ولا سيما في الفترة المحصورة بين إعلان الدستور العثماني في ١٩٠٨ وقيام الحرب العالمية الثانية .

ولد فهمي عبد الرحمن المدرس في بغداد سنة ١٨٧٣ في بيت عِلم وأدب ، فقد كان أبوه قاضياً شرعياً في إحدى محاكم بغداد . درس أوليات العلوم والقرآن الكريم على أبيه ، ثمَّ تتلمّذ على علماء عصره الذينّ كانوا يدرسون في المساجد. وأتقن إلى

جانب العربية، التركية والفارسية والفرنسية، الأمر الذي جعله ذا حظ ثقافي موفور.

شغل المدرس عِدّة وظائف منها مدير مطبعة الولاية التي أسسها الوالي مدحت باشا، والإشراف على تحرير القسمين العربي والتركي في جريدة «الزوراء». وفي الوقت ذاته عهد اليه تدريس اللغات العربية والتركية والفارسية في المدرسة الإعدادية المَلكيّة، كما تولى الوعظ والإرشاد في مساجد بغداد، ثمَّ اختير عضواً في مجلس معارف بغداد، وناظراً لمدرسة الصنائع.

نُفي المدرس، بسبب ميوله الوطنية ونزعته الإصلاحية، إلى جزيرة «رودس» لكنه أستطاع بذكائه ودهائه التقرّب والتودد إلى الوالي وذلك بالتطوّع لتدريس أبنائه، فأحسن الظن به وبالتالي عفا عنه، فعاد إلى بغداد وشغل وظائفه السابقة.

وفي عام ١٩٠٨ يُسافر إلى الأستانة حيث يبدأ حياة جديدة ويلبس الزي الحديث، وينخرط في سلك التعليم العالي إذ يُنتخب أُستاذاً لأصول الكتابة في اللغتين العربية والتركية في كلية «الإلهيات» بجامعة الأستانة، فأُستاذ للآداب العربية في كلية الآداب، واللغة العربية في كلية الألسُنة، ثمَّ يصبح أُستاذاً لتاريخ الآداب العربية في جامعة الأستانة، وللآداب العربية في مدرسة الواعظين العالية وهكذا يظل في التعليم العالي أثني عشر عاماً، ويتم اختياره عضواً في مجلس مُدرسي جامعة الأستانة الذي يضم أساتذة الجامعة، بعدّ ذلك توفده الحكومة العثمانية في عام ١٩١٣ إلى بيروت ودمشق لدراسة ووضع الحلول لمشكلات المُؤسسّة العلمية فيها، فيقف على هذه المشاكل ويدرسها بروح علمية، ويضع لكل مشكلة حلاً، ويرفع بذلك تقريراً إلى المسؤولين في الأستانة.

يترك المدرس الأستانة متوجهاً إلى الشام في عام ١٩٢٠، بعدّ تسلمه خطاباً من تلميذه فيصل بن الحسين، يدعوه إلى الشام للإفادة من خبرته في شؤون التربية والتعليم في الحكومة الجديدة، لكن الحكومة تسقط فيتوجه المدرس إلى أوربا حيث يمكث عاماً ونصف عام متنقلاً بين مدريد ولندن وباريس.

آثاره :

ترك المدرس مجموعة من المؤلفات باللغة العربية والتركية ، أهمها مقالاته التي صدرت في ثلاثة أجزاء ، صدر الجزء الأول في ١٩٣١، والثاني في ١٩٣٢ والثالث في ١٩٧٠.

مقالاته :

نشر المدرس مجموعة كبيرة من المقالات في الصحف العراقية ، تناول فيها موضوعات سياسية واجتماعية ودينية وتربوية وثقافية عامة . كان ينشرها باسمه الصريح وبأسماء مستعارة منها الحارث ، والعراقي .

إن «المُطلع على مقالاته يرى معالم شخصيته وشجاعته النادرة وذاكرته القوية وثقافته الواسعة ونبل مقاصده . فقد وهب المدرس قلمه لخدمة أبناء وطنه في كل ما كتب. أمتاز بفكره الحر وسمو قلمه وصدق وطنيته في مقارعة الاستعمار والحكم الملكي السائر في ركابه غير مبالٍ بما يُصيبه من مصاعب ومتاعب في سبيل خدمة الشعب المُبتلى بحكامه . وكان أول هدف سعى اليه المدرس في مقالاته أن ينقل أبناء العراق من حالة التشاؤم واليأس إلى حالة التفاؤل وحثهم على خدمة الوطن في المطالبة بحق أغتصبه المستعمر وأستهتر به المستهتر . وكان مؤمناً بأنّ درب الكفاح طويل شاق ولابدّ للأمة التي تريد الحرية من الصبر ومواصلة كفاحها حتى النصر» [(١)].

ويُروّى عن المدرس أنه كان شديد العناية بإعداد مقالاته ، إذ كان يقرأ موضوعات الساعة وآراء الصحافة ويستمع جيداً إلى مناقشات المجالس السياسية الخاصة ، بعدّ ذلك يشرع في كتابة المقالة مسودة ثم يُبيّضها ويعرضها على الأدباء والسياسيين ، فإذا رضوا عنها أخرجها إلى النور .

---

(١) أساليب المقالة وتطورها في الأدب العراقي الحديث والصحافة العراقية : منير بكر، ص ٥٥١.

ومقالات المدرس بعدّ ذلك تمتاز بالثراء الفكري نتيجةً لِمحصوله الثقافي الكبير الذي توافر له بفضل إتقانه عدداً من اللغات ، ولانخراطه في النشاط السياسي والاجتماعي، ورحلاته إلى عدد من الأقطار العربية والأوربية ، وجمعه بين الثقافة القديمة والحديثة . كما تمتاز بالصدق لأنه لم يكتب إلاّ فيما يؤمن به ، وجاءت في أسلوب واضح وسهل لا تعقيد فيه ولا تكلف .

ومن مزايا مقالات المدرس أناقة الألفاظ وتناسقها وانسجام تركيبها واختيارها اختياراً موّفقاً[1]، كقوله «تالله لقد سئمنا المعاهدات وذيولها ، والمقاولات وعقودها ، والمواعيد الخلابة والأساليب الانتدابية التي تجعلك تفكر وتنطق وتعمل وتدين بدين غيرك وبشعور غيرك وبلسان غيرك ، ولمصلحة غيرك وتحمل نفساً غير نفسك ، فتقاوم وتكافح ، وتعادي وتطعن، وتلعن نفسك وأنت لا تدري ... الاستعمار يريك الشيء ويرغمك على قبوله بالحديد والنار .. والانتداب يُريكَ الشيء بخلافه ويجعلك من تلقاء نفسك تدافع عنه دفاع المستميت معتقداً بأنه هوّ ... فالاستعمار الصريح خير من الاستعمار المخلوع عليه خلعة الانتداب أو الاستقلال . والعاقبة وإن كانت واحدة إلاّ أنك في دولة الاستعمار تموت وأنت عارفٌ بدائك ودوائك ، وفي دولة الانتداب تموت ميتة جاهلية بائساً وشقياً ولكنك معتقد بالسعادة والرفاء والأول يخلف غاندي والثاني يخلف... ولله في خلقه شؤوْن ..» .

وثمة ظاهرة تبدو بجلاء في مقالات المدرس . وتتمثل في غلبة الاقتباس والتضمين عليها ، أي الاستشهاد بآيات القرآن الكريم وتزيين المقالة بأبيات من الشعر أو بالأمثال الشعبية «إيها العرب الأمجاد إنّ العراق في هذه الساعة الرهيبة يخوض غمار مَعمَعة حاسمة أما الموت أو الحياة الحُرّة فجرّدوا سيوفكم وشدوا الوثاق تحت لواء الحق المغصوب والحرية المهانة والاستقلال المهضوم وأججوا ناراً حامية تصلون بها طغيان الغطرسة والكبرياء والجبروت بعزم قهّار وإرادة جبارة وإيمان كامل واتكال على الله أحكم الحاكمين ﴿ولا تَهنوا ولا تَحزَنوا وأنتمُ الأعلونَ إن كُنتُم مُؤمِنِين﴾ » .

---

(١) رواد المقالة الأدبية في الأدب العراقي الحديث : عبد الجبار وداود البصري . ص ٥٢.

وعموماً تبدو مقالات المدرس ذات مضمون وطني وإصلاحي ، وتدور على الدفاع عن العراق ومحاربة الاستعمار والدفاع عن فلسطين وإشاعة القيم والمُمارسات التربويّة الصحيحة في البلاد . وإليك قطعة من مقالة عنوانها «فلسطين بضعة من العراق» ، «ما أذاع البرق نبأ التقسيم ، إلاّ التهب الشعب العراقي وأخذ الحماس منه مأخذه وعمَّ الهياج ، وغصّت الميادين بالجماهير الملتهبة احتجاجاً على ماحواه تقرير اللجنة الملكية من الاعتداء على إخواننا الفلسطينيين في حقهم المشروع وعلى مقدّساتهم وأمانيهم القوميّة وتُراثهم التليد والضربة القاضية على مجد العرب وعلى مفاخر المسلمين منذ عهد الفاروق (رض) إلى يوم الانتداب .

ولم يخطر على البال أنَّ الانتداب الوقتي الذي فسرته (عصبة الأمّم) بالمساعدة والمشورة ينقلب إلى جعل الأرض المقدسة نهباً مُقسمّاً وأنّ التدريب على الحكم الذاتي يتمثل في استباحة ملك الأهلين وإجلائهم عن مواطنهم تاركين وراءهم أقدس الخواطر وأعز الذكريات وأن يحُل في محلهم شراذم من المُتشردين الذينّ جِيء بهم من شتى البلاد النائية لغايات هي ونص الميثاق على طرفي نقيض .

أضطرب العراق وارتعدت فرائصه لهذا القرار ، ووثب وثبة الأسد الهصور لأنّ فلسطين بضعة منه ، فقد ضمّت الأرض المقدسة عظام الآلاف من العراقيين الفاتحين الذينّ جاهدوا في جيش بطل العراق (صلاح الدين الأيوبي) ذلك الفاتح العظيم الذي أنحنى لِجلاله وعظمته العالم بأسره ، وركع أمام ضريحه (ويلهلم الثاني) في أيام شوكته واضعاً عند رأسه التاج إجلالاً لمقامه الرفيع .. وتلك من المفاخر التي تتوارثها الأعقاب جيلاً بعدّ جيل .

وما من أمّة استسلمت للقضاء على مفاخرها إلا اندثرت وبادت وأصبحت أثراً بعد عين . لذلك كان للنبأ المفاجىء وقعه الأليم في الأندية والمجتمعات العراقية على اختلاف العناصر والطبقات» .

يتضح في المقالة أهم خصائص مقالات المدرس وأهمها السهولة والوضوح والثراء الفكري والموقف القومي الإيجابي .

(مصادر الفصل الثامن)

١ـ أساليب المقالة وتطورها في الأدب العراقي الحديث والصحافة العراقية : منير بكر ، مطبعة الإرشاد ـ بغداد ـ ١٩٧٦ .

٢ـ أعلام الأدب المعاصر في مصر ، أحمد أمين : حمدي السكوت ومارسدن جونز، مركز الدراسات العربية بالجامعة الأمريكية ، القاهرة ، ١٩٨١ .

٣ـ الأعمال الكاملة للأمام محمد عبده : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ١٩٧٢.

٤ـ روّاد المقالة الأدبية في الأدب العراقي الحديث : عبد الجبار داود البصري ، وزارة الأعلام ، بغداد ، ١٩٧٥ .

٥ـ فن المقالة : محمد يوسف نجم ، دار الثقافة ، بيروت ، ط ٤ ، د. ت .

٦ـ فيض الخاطر : أحمد أمين ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط ٣ ، ١٩٥٣ .

٧ـ مصطفى صادق الرافعي كاتباً عربياً ومفكراً إسلامياً : مصطفى الشكعة ، عالم الكتب ، بيروت ـ مكتبة المتنبي ، القاهرة ، ١٩٧٨ .

٨ ـ مقالات فهمي المدرس : فهمي المدرس ، جـ٣ ، جمع وتقديم عبد الحميد الرشودي وخالد محسن إسماعيل ، مكتبة الأندلس ، بغداد ، ١٩٧٠ .

٩ـ النظرات : مصطفى لطفي المنفلوطي ، دار الثقافة ، بيروت ، د .ت .

١٠ـ وحي القلم : مصطفى صادق الرافعي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، د . ت .

(الفصل التاسع)

القصة

أخذت القصة الحديثة تظهر في الأدب العربي الحديث في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، لجملة من العوامل، لعلّ أهمها ظهور الصحافة في المجتمع العربي، وتأسيس المدارس التي أخذت تُخرّج المتعلمين من قراء القصص، والاتصال بأوربا إذ شرع المثقفون العرب يرون في الآداب الأوربية القصة وهي في أوج ازدهارها وتحظى بتقدير المجتمع، كما تعكس خصائص وسمات ناضجة، منها ارتباطها بالمجتمع الحديث، وصدورها عن الواقع وحملها دلالات فكرية واجتماعية مختلفة، وذلك لأنها ارتبطت بنشأة الطبقة البرجوازية أو الطبقة الوسطى التي استخدمتها أداة تعبر بها عن مثلها وتطلعاتها وتدعوا إلى آرائها وقيمها خلال القرن الثامن عشر.

والمعروف أنَّ القصة بهذه الصورة التي عرفتها أوربا خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، تختلف عن ضروب القصص التي عُرفت قبل ذلك، في اتجاهها إلى تصوير الواقع، لأنَّ غايتها الرئيسة هي التعبير عن إحساس كاتبها بالعالم المحيط به، وفي أحداثها التي تأتي سلسلة متصلة من الحلقات، تدور على محور واحد، وفي عنايتها بتصوير ملامح وأبعاد شخصياتها، واهتمامها برسم البيئة التي تجري فيها الأحداث من زمان ومكان.

من هنا لا نستطيع القول بأنَّ الأدب العربي القديم لم يعرف القصة كما يزعم بعض المستشرقين، لأنَّ القصة بالمعنى الحديث لم تكن موجودة قديماً حتى في الآداب

الأوربية التي يتخذ هؤلاء من قصصها مقياساً لتحديد معنى القصة وشروطها . أما القصة بالمعنى القديم أو ما يسمى بالحكاية ، فقد عرفها العرب ومارسوها في وقت مبكر ممارسة نضجت وازدهرت في القرن الثالث الهجري .

القصة في الأدب العربي القديم :

كانت للعرب في عصر ما قبل الإسلام قصص وحكايات تدور على الوقائع الحربية، وتروي أساطير الأولين . وعندما ظهر الإسلام جاءهم بأحسن القصص ، ثم تكونت على هامش القرآن وتفسيره قصص وحكايات مبنية على أساس من تعاليم الدين الحنيف ، منها قصص الأنبياء وقصة المعراج .

تطورت القصة العربية في العصر الأموي حتى أصبحت عملاً رسمياً يعهد به إلى رجال يتقاضون عليه الأجر ، وفي الوقت ذاته تنوعت القصص ، فظهرت قصص العشاق وقصص الأبطال والفرسان .

أمّا في العصر العباسي فقد تطورت القصة العربية تطوراً جعلها تتنوع ويصبح عالمها أكثر رحابة ، وتعرف التحليل النفسي مثل قصص الجاحظ .

وعموماً شهدت القصة العربية نوعين من القصص ، ظهر النوع الأول في الأدب الرسمي أو الأدب الفصيح ، ويتمثل في قصص الجاحظ و «رسالة الغفران» لأبي العلاء المعري و «حي بن يقظان» لأبن طفيل الأندلسي و «المقامات» .

تعد المقامات العربية أهم القصص التي عرفها الأدب العربي القديم ، والمقامة تكاد تكون قصة قصيرة تتضمن أغلب عناصر القصة القصيرة من حدث وشخصيات وحوار وفكرة ، ويتوافر فيها أحياناً التحليل النفسي الذي شاع في القصص الحديثة . مثال ذلك المقامة «المُضيريّة» لبديع الزمان للهمذاني التي تهدف إلى تحليل شخصية تاجر حديث النعمة ، وإلقاء الضوء عليها في موقف محدد ضمن حادثة مشوقة . لكن المقامة بعدّ بديع الزمان للهمذاني تغلب عليها الصناعة اللفظية والتعليم ، مِمّا أدّى إلى ضعف العنصر القصصي فيها .

أما النوع الثاني من القصص العربية فقد ظهر في الأدب الشعبي وعنيت به عامة الشعب التي وجدت فيه متعة وتسلية . وأهم قصص هذا النوع «ألف ليلة وليلة» و «السِيَر الشعبيّة» مثل سيرة عنترة وسيف بن ذي يزن والأميرة ذات الهمة وبني هلال ... الخ .

تقف حكايات «ألف ليلة وليلة» أروع ما عرفته العرب من قصص . إذ تحوي أجواء خيالية ساحرة وحوادث مُشوقة وشخصيات إنسانية متباينة وتحمل دلالات فكرية ، مختلفة ولهذا أُعجبت بها أوربا في العصر الحديث وتأثرت بها واستوحتها في آدابها وفنونها حتى قال بعضهم أنّ أوربا مدينة في نهضتها لحكايات «ألف ليلة وليلة» .

القصة العربية الحديثة :

مرّت القصة العربية في نشأتها بمرحلتين . أما المرحلة الأولى فكانت مرحلة الترجمة ، وأما الثانية فمرحلة الأبداع والتأليف .

نشطت ترجمة القصص في النصف الثاني من القرن التاسع عشر مُلبيّة حاجة الصحف والمجلات إلى مواد ثقافية مشوقة تحظى بإقبال القراء .

من الصحف والمجلات التي عُنيّت بالقصص «حديقة الأخبار»(بيروت ١٨٥٨) وقد نشرت عدداً كبيراً من القصص المترجمة والموضوعة، و «البشير» للآباء اليسوعيين(بيروت ١٨٧١)، و «الأهرام» (مصر ١٨٧٦) ، و «لسان الحال» (بيروت ١٨٧٧)، و «جريدة لبنان» (١٨٩١)، و «الهلال» (القاهرة ١٨٩٢) .

كانت الترجمة في أول عهدها تقوم على التصرف الكبير في الأصل المترجم وإيجازه ومسخه ، واستخدام لغة هزيلة وركيكة ومليئة بالأخطاء النحوية والصرفية . ولعلّ ذلك يعود إلى جهل القراء لقواعد اللغة وأساليبها وعدم مُبالاتهم لِما فيها من أخطاء ، لأنَّ هدفهم الأول أن تكون لغة الترجمة بسيطة ومفهومة ، والقصة مُسليّة ، كذلك يعود هذا إلى ضعف المترجمين في اللغة وعدم اهتمامهم بتنقيح ما يُترجمون .

لكن هذا الطور من الترجمة مع ذلك شهد أُدباء مترجمين ، مع تصرفهم وخروجهم على الأصل ، عنوا عِناية كبيرة بلغة الترجمة وأسلوبها أمثال رفاعة الطهطاوي الذي ترجم

قصة «مغامرات تليماك» لفنلون وسماها «وقائع الأفلاك في حوادث تليماك»، ومصطفى لطفي المنفلوطي الذي ترجم مجموعة من القصص الفرنسية، وحافظ ابراهيم مترجم رواية «البؤساء» لفكتور هيجو.

غلب على أغلب القصص التي ترجمت في هذا الطور، طابع المغامرة والتسلية والترفيه، وقام بأغلب الترجمات اللبنانيون والسوريون والمصريون.

بعدّ ذلك شهدت الترجمة طوراً جديداً حيث مالت إلى الدقة والأمانة والتزمت بالأصل، فلم يجر فيه أي تغيير. تمّ ذلك حين نضج الوعي الأدبي وأرتفع المستوى الثقافي للقُراء وزاد الاحتكاك بالغرب، ودخل ميدان الترجمة الجامعيون أمثال طه حسين وعبد الرحمن بدوي ومحمد عوض محمد. وكان للجنة التأليف والترجمة ودار الكتاب المصري في مصر، ودار العلم للملايين في بيروت، ودار اليقظة العربية في دمشق دور كبير في الترجمة الأمينة والدقيقة.

أما المرحلة الثانية التي مرّت بها القصّة العربية الحديثة فهي مرحلة التأليف التي بدأت منذ أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين.

بدأت هذه المرحلة حين شرع بعض الأدباء يلتفتون إلى هذا الفن ويدركون أهميته وخطورته، ويستخدمونه أداة للتعليم والإصلاح الاجتماعي والدعوة إلى أفكار وآراء اجتماعية وسياسية. **وهذه المرحلة مرّت بدورها بطورين:**

تمثل الطور الأول في استلهام القصص العربية القديمة والتأليف على وفق منوالها وطبيعتها. لقد نهض طائفة من الأدباء، سعوا إلى تأليف قصص تبنى على أطار المقامة وتتأثر بخصائصها وأسلوبها، وتتأثر في الوقت عينه بخصائص وسمات حكايات «ألف ليلة وليلة». وقد حدث هذا إمّا بدوافع قومية تتمثل في بعث التراث العربي، وبث الشعور القومي في النفوس، أو بدوافع تتعلق بثقافة المؤلفين الذين لم يعرفوا في ميدان القصة غير القصص العربية المأثورة.

إنّ القصص التي تأثرت بالمقامات العربية القديمة، عُرفت في لبنان ومصر والعراق. ففي لُبنان ألف هذه القصص القس حنانيا المنير وأحمد البربير ونقولا الترك وابراهيم

الأحدب وأحمد فارس الشدياق، وأهمها ما ألفه الشيخ ناصيف اليازجي في «مجمع البحرين». وفي مصر تمثلت في أعمال محمد المويلحي في «حديث عيسى بن هشام» وحافظ ابراهيم في «ليالي سطيح» ومحمد لطفي جمعة في «ليالي الروح الحائر». أما في العراق فقد ألف أبو الثناء الألوسي مجموعة من المقامات طبعت في عام ١٨٥٦.

وهناك قصص تأثرت بخصائص وأجواء حكايات «ألف ليلة وليلة» أشهرها قصة «لادسياس» لأحمد شوقي.

وتمثل الطور الثاني في التأثر بالقصة الأوربية الحديثة واستيحائها حيث تمّ الانفصال بين التراث القصصي العربي والقصة العربية الحديثة، وأصبحت القصة ذات بناء متماسك ووحدة عضوية وشخصيات إنسانية مرسومة بعمق ووضوح وأهداف فكرية واجتماعية مختلفة.

لهذا كله لا نستطيع أن نقول إنَّ القصة في الأدب العربي الحديث. ظهرت بتأثير القصة الغربية الحديثة حسب، كما ذهب إلى ذلك كثير من الباحثين، وإنما نقول إنَّ القصة العربية الحديثة شهدت النور بفضل وتأثير القصة العربية القديمة والقصة الأوربية الحديثة، وإن كان تأثير الثانية أكبر من تأثير الأولى حتى غدت الصلة واهية بين التراث القصصي العربي والقصة العربية الحديثة.

يُؤرخ بعض الباحثين القصة العربية الحديثة بقصص سليم البستاني (١٨٤٨ـ١٨٨٤)[1] وأشهرها قصة «الهيام في جنان الشام» (١٨٧٠) وهي قصة غرامية تدور على عاشقين يربط بينهما حب مثالي تكتنفه عقبات تفرق بينهما حيناً وتجمع بينهما حيناً آخر. ثمّ توالي ظهور القصص بانتشار الصحف والمجلات والمدارس التي تزيد من عدد قراء القصص.

وقد تنوعت موضوعات القصص واتجاهاتها. كان أغلب القصص الأولى من نوع قصص التسلية والترفيه التي تهدف أساساً إلى تسلية القراء وإمتاعهم عن طريق تقديم

---

(١) الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ: عبد الرحمن باغي. ص ٣٣. وما بعدها.

حكايات مُسليّة ومُشوقة تزخر بالمغامرات العجيبة والمخاطرات الغريبة ، وتتجه إلى إرضاء رغبات القراء وأذواقهم ، وفي الوقت ذاته تخلو من الهدف الفكري كالتعبير عن موقف الكاتب تجاه الواقع أو تصوير مشاكل المجتمع ، والموضوع الغالب عليها الحب الذي يربط بين عاشقين تقوم بينهما العقبات وتنتهي بتذليل العقبات واجتماع الشمل .

نُشرت هذه القصص في مجلات صدرت لهذا الغرض ، مثل «مسامرات الشعب» و «مسامرات النديم» و «مسامرات الملوك» وكلها صدرت في مصر . وكتب هذه القصص كُتاب كثيرون أمثال سليم البستاني وسعيد البستاني وأحمد شوقي ومحمود خيرت .. الخ .

وغلب الاتجاه التاريخي على بعض القصص التي ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، ولعلّ أهم من يُمثل هذا الاتجاه جرجي زيدان (١٨٦١ـ١٩١٤) في رواياته التاريخية التي أخذ ينشرها منذ عام ١٨٩١، حتى وفاته في ١٩١٤، وبلغ عددها اثنتين وعشرين رواية .

إنّ أهم ما يميز روايات جرجي زيدان غلبة الطابع التعليمي عليها ، فقد كان غرضه من تأليفها تعليم التاريخ الإسلامي ، وليس إحياء هذا التاريخ أو بعثه ، من هنا كان تأكيده على الفترات غير المشرقة من تاريخنا . ولإضفاء طابع التشويق عليها ، جعل زيدان فيها عُقدة غرامية إلى جانب العُقدة التاريخية الرئيسة في الرواية .

ثمّ تطور الاتجاه التاريخي على أيدي عادل كامل ونجيب محفوظ وعبد الحميد جودة السحار ومحمد فريد أبو حديد وعلي أحمد باكثير ومحمد سعيد العريان وعلي الجارم في مصر فيما بين الحربين . استخدام هؤلاء التاريخ إطاراً وموضوعاً لرواياتهم للتعبير عن قضايا اجتماعية وسياسية وفكرية مختلفة .

وفي سوريا ظهر هذا الاتجاه عند عبد المسيح أنطاكي وعبد الحميد الزهراوي ومعروف الأرناؤوط . أما في العراق فميز من يمثل هذا الاتجاه يوسف رزق الله غنيمة في رواية «غادة بابل» والقس سليمان الصائغ في رواية «يزداندوخت الشريفة الأربيلية» .

ومن اتجاهات القصة العربية الحديثة الاتجاه الاجتماعي الذي بدأه جبران خليل جبران في «الأجنحة المتكسرة» (١٩١٢) ومحمد حسين هيكل في «زينب» (١٩١٤) وبعد

الحرب العالمية الأولى أسهم فيه محمود تيمور وطه حسين وتوفيق الحكيم وابراهيم المازني . أما في أعقاب الحرب العالمية الثانية فقد نضج هذا الاتجاه على أيدي نجيب محفوظ ويوسف إدريس وعبد الرحمن الشرقاوي .

وفي العرق برز في القصة الاجتماعية محمود أحمد السيد رائد القصة الحديثة في العراق وذو النون أيوب وعبد الحق فاضل . وفي سوريا ولبنان أشتهر فيها ميخائل نعيمة وجبران وشكيب الجابري وسُهيل إدريس .

ارتبطت القصة العربية الاجتماعية بالمجتمع العربي الحديث وعكست مشكلاته وقضاياه ، وتناولت بالنقد ما فيه من سلبيات وعادات وتقاليد بالية ، ودعت المجتمع إلى التمسك بقيم ومُمارسات حضارية جديدة . ولعلّ أهم المشكلات التي تناولتها مشكلة المرأة والحب ، فقد صورت نظرة المجتمع المسلبية إلى هذه العاطفة الإنسانية ونقدّتها وبيّت مضارها ونتائجها الوخيمة ، كما نجد في رواية جبرن «الأجنحة المتكسرة» ورواية « زينب» لمحمد حسين هيكل .

كذلك تناولت مشكلة الفقر والبؤس في الريف والمدينة وآثارها السلبية في الإنسان والمجتمع ، ومشكلات الريف وأهمها التخلف الحضاري والاقطاع . كما تناولت هموم وتطلعات المثقف العربي ومشكلات الطبقات .

وقد تنوّع أسلوب تناول الكتاب لهذه المشكلات ، تبعاً لاختلاف ثقافتهم ومواقفهم الفكرية ، فمنهم من تناولها بالأسلوب الرومانسي مثل جبران خليل جبران والمنفلوطي ومحمد عبد الحليم عبد الله ، ومن تناولها بالأسلوب الواقعي مثل ذو النون أيوب ونجيب محفوظ ويوسف إدريس وعبد الرحمن الشرقاوي .

وثمة قصص غلب عليها التحليل النفسي والميل إلى تصوير أغوار النفس الإنسانية ، ويكون محورها العلاقة بين الرجل والمرأة ، وهذه القصص تتمثل في رواية «سارة» لعباس محمود العقاد ، و «ابراهيم الكاتب» لإبراهيم المازني ، وبعض القصص محمود تيمور القصيرة . وتدخل ضمن هذا الاتجاه قصص تيار الشعور والمنولوج الداخلي ، تلك القصص التي تعنى بتصوير العالم الداخلي للشخصية بدلاً من عالمها الخارجي عن طريق

تسجيل الخواطر التي تدور في ذهن الشخصية وعقلها الباطن . مثل قصص عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي .

وفي الوقت ذاته شهدت القصة العربية الحديثة القصص السياسية ، تلك القصص التي . تناولت قضايا سياسية تدور على تصوير مساوئ عهود الاحتلال الأجنبي والأنظمة السياسية الرجعية . والنضال الوطني والقومي ضدها . يتمثل هذا الاتجاه في رواية « الدكتور ابراهيم » لذو النون أيوب وقصص عبد الرحمن الشرقاوي مثل «الشوارع الخلفية» و «الأرض» .

أما المشكلات التي عانت منها القصة العربية ، فأهمها مشكلة تغليب المضمون على الشكل والتعبير المباشر عن الفكرة وبناء القصة على عِدّة محاور ، مِمّا جعلها تفتقر إلى البناء المتماسك ، وطغيان شخصية المؤلف على القصة وفرض آرائه وأسلوب تفكيره فرضاً على شخصياته ، كما هي الحال في قصص طه حسين .

ومن هذه المشكلات أيضاً ، مشكلة الازدواج اللغوي الذي يخلُ بالوحدة الفنية للقصة ، إذ تكون فيها لغتان ، لغة في السرد وهي الفصحى ، ولغة في الحوار وهي العامية ، كما هي الحال في رواية «زينب» لمحمد حسين هيكل وروايات ابراهيم المازني مثل « ابراهيم الكاتب» و «ابراهيم الثاني» .

لكنّ كُتاباً آخرين اجتازوا المشكلة ، فوحدوا اللغة في القصة ، أي جعلوها الفصحى في السرد والحوار معاً ، كما فعل طه حسين في رواياته «دعاء الكروان» و «شجرة البؤس» و «الحب الضائع» ، ونجيب محفوظ في كل رواياته ، وقد بسط محفوظ الفصحى حتى يفهمها القراء جميعاً . يقول طه حسين عن لغة نجيب محفوظ أنها «لم تُكتب في اللغة العامية المُبتذلة ، ولم تُكتب في اللغة الفصحى القديمة التي يشق فهمها على أوساط الناس ، وإنما كُتبت في لغة وسطى يفهمها كل قارئ لها مهما يكن حظه من الثقافة، ويفهمها الأميون إن قُرئت عليهم . وهي مع ذلك لغة فصيحة نقية لا عوج فيها ولا فساد» .

وعلى العموم تطورت القصة العربية خلال السنوات الأخيرة ونضج شكلها

وأسلوبها، وارتبطت بالواقع العربي مصورة كلّ ما يعجّ به هذا الواقع، وكلّ ما يعيشه الإنسان العربي من هموم وتطلعات وأشواق .

القصة القصيرة :

ظهرت القصة القصيرة في الأدب العربي الحديث في مطلع القرن العشرين مع أنتشار الصحافة وزيادة عدد القُراء نتيجة للتوسّع في التعليم ، ونشاط الترجمة ، ونمو الوعي القومي ، إذ شرع بعض الأدباء والصحفيين يترجم قصصاً عن الفرنسية والانكليزية وينشرها في الصحف والمجلات مثل ترجمات المنفلوطي عن الفرنسية .

ثمّ بدأت المحاولات في تأليف القصة القصيرة ، وقد تمثلت أولاً في أعمال أدبية جُمعت بينّ خصائص المقامة وخصائص القصة القصيرة الحديثة مثل أعمال عبد الله النديم في «التنكيت والتبكيت» وابراهيم المويلحي التي نشرها في «مصباح الشرق» وهي أعمال توافرت فيها عناصر القصة من حادثة ووصف وحوار ، لكن سيطر عليها أسلوب الوعظ والإرشاد .

غير أنّ محاولات أكثر نضجاً شهدها الأدب العربي في مصر خلال الحرب العالمية الأولى ، إذ توافر فيها أغلب عناصر القصة القصيرة الناجحة، وتمثلت في قصص محمد تيمور ، وقد نشرها في مجلة «السفور» عام ١٩١٧ وجمعت فيما بعد في كتاب أُطلق عليه « ما تراه العيون» .

يعد الباحثون محمد تيمور (١٨٩٢ـ١٩٢١) منشئ القصة القصيرة في الأدب العربي الحديث ، ويعدون قصته القصيرة «في القطار» المنشورة في عام ١٩١٧ أول قصة قصيرة ناجحة في الأدب العربي الحديث ، وذلك لوحدة حدثها ، واتجاهها الواقعي وفكرتها الجادة والواضحة وحوارها القصصي . والقصة تدور على مشكلة الفلّاح في مصر ، وتتخذ منها موقفاً إيجابياً ، إذ تُدافع عن الفلّاح وتدعوا إلى إنصافه وتعليمه .

أما في أعقاب الحرب العالمية الأولى وثورة ١٩١٩، فقد سارت القصة القصيرة إلى أمام وتطورت على أيدي الأخوين عيسى عبيد وشحاتة عبيد ومحمود طاهر لاشين

ويحيى حقي ومحمود تيمور (١٨٩٤ـ١٩٧٣) الذي كتب عشرات المجاميع القصصية وحرص فيها على توفير العناصر الفنية والتركيز ووحدة الانطباع .

إنّ قصص محمود تيمور ذات بناء محكم ومعالجة عميقة ولغة متينة وشخصيات مرسومة رسماً عميقاً يكشف عن عوالمها الداخلية ويُبيّن نوازعها وخلجاتها النفسية . وهو حقق هذا المُستوى الفني الجيد بعدأن قرأ موباسان الفرنسي وتشيخوف الروسي وتأثر بهما ، وقرأ جيداً أُصول القصة القصيرة وأسرارها . لهذا عدّه الباحثون أكبر كاتب للقصة القصيرة في مصر والوطن العربي ، ولعلّ السمة الرئيسة في قصصه الواقعية التي دفعته إلى تصوير بيئته المحلية وما فيها من شخصيات وصور ومواقف ، وكلها تحمل دلالات عميقة، مِمّا جعلها قصصاً ذات طابع إنساني ، تحظى بشهرة واسعة في مصر والوطن العربي، وتُترجم إلى عِدّة لغات في العالم . ومن مجاميعه القصصية «الشيخ جمعة وقصص أُخرى» الصادرة في عام ١٩٢٥.

وفي أعقاب الحرب العالمية الثانية شهدت القصة القصيرة في مصر نضجاً أكبر في النزعة الواقعية والاتجاه الاجتماعي واكتمال العناصر الفنية ، وتمثل ذلك عند عددٍ من كُتاب القصة أشهرهم يوسف إدريس .

أما في العراق فكانت نشأة القصة القصيرة في العشرينات ، وكان رائدها محمود أحمد السيد (١٩٠١ـ ١٩٣٧) الذي أصدر عدّة مجاميع قصصية أتسمت بنزعة اجتماعية وواقعية ، ثمّ جاء ذو النون أيوب فأصدر خلال الثلاثينات والأربعينات مجاميع قصصية تناول فيها قضايا اجتماعية وسياسية بأسلوب تقريري وجريء ولغة بسيطة لكن القصة القصيرة اكتملت فنياً ونضجت في الخمسينات عند عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي .

وفي سوريا ولبنان ساهم في هذا الفن كُتاب كثيرون منهم ميخائل نعيمة وخليل تقي الدين وعبد السلام العجيلي .

(محمد المويلحي)
١٨٥٨ـ ١٩٣٠

ولد محمد المويلحي بمدينة القاهرة سنة ١٨٥٨ في عهد سعيد باشا ، ونشأ في أحضان أُسرة جُمعت بين الثقافة والثراء ، فقد كان أبوه ابراهيم المويلحي تاجراً ، وفي الوقت نفسه ، يهوى الأدب والصحافة ، فقد أصدر مع محمد عثمان جلال صحيفة «نزهة الأفكار» ، ثمّ صحب الخديوي إسماعيل في منفاه ، وعاد إلى مصر في أواخر القرن الماضي وأخرج مجلة «مصباح الشرق» التي أصبحت من أهم الصحف الأدبية وقتذاك .

التحق المويلحي بمدرسة الأنجال التي أنشأها محمد علي لأبناء الطبقة الارستقراطية، ودرس فيها العلوم العصرية ، ثم درس في الأزهر علوم اللغة العربية والشريعة الإسلامية .

تتلمذ على جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده وأبيه الذي عُنيّ بتوجيهه ليكونَ أديباً . والتحق ببعض الوظائف الحكومية ، لكنه فُصلّ منها بسبب مساهمته في ثورة عرابي ، وخرج إلى إيطاليا حيث كانّ أبوه ، ولم يلبث أن استدعاه الأفغاني في فرنسا للمساهمة في تحرير مجلة «العروة الوثقى» ، فلبىّ الدعوة ، وتعلم الفرنسية وصادق بعض أُدباء فرنسا مثل اسكندر دوماس الصغير . ويُسافر إلى الأستانة حيث يشتغل في إخراج «رسالة الغفران» للمعري . بعدّ ذلك يعود إلى القاهرة ويُساهم في تحرير الأهرام والمقطم والمؤيد . وحينّ يعود أبوه من الأستانة ، ويصدر «مصباح الشرق» ، يعاونه في تحريرها وينشر فيها تباعاً فصول قصته «حديث عيسى بن هشام» ، ثمّ جمعها ونشرها في كتاب عام ١٩٠٦. وظلّ يوالي الكتابة مع والده في الجريدة حتى توقفها عن الصدور في عام ١٩٠٣. وفي عام ١٩١٠ يُعيّن مديراً لإدارة الأوقاف ويبقى في هذه الوظيفة حتى ١٩١٥ حيث يستقيل منها ويُركن إلى العزلة ويقل نشاطه الأدبي ، لكنه بعد ذلك يؤلف كتاباً يُسميه «علاج النفس» وهو مجموعة من المقالات والفصول في الأخلاق والتربية والفلسفة وفي

عام ١٩٣٠ يُلبي المويلحي نداء ربه ويرثيه حافظ ابراهيم وهو يسير خلف نعشه :

غاب الأديب أديب مصر واختفى فلتبكهِ الأقلام أو تتقصفا
لهفي على الأنامِل في البلى كم سَطرّت حِكماً وهزت مرهفا
مات المويلحي الحسان ولم يمت حتى غزا عيسى العقول وثقفا

كان المويلحي مطبوعاً على الترفع والإباء ، لا يميل إلى الدخول في زحمة الجماعات ، ويكره الابتذال . كما عرف بقوة العزم وشدّة الصبر والقدرة على كبح جماح النفس وعدم الشكوى من طوارق الحوادث ، ولم يكن في حديثه من ذوي اللسن والفصاحة ، إذ كان يعتريه أحياناً ما يشبه الحبسة .

عُرف المويلحي ، على الرغم من ثقافته الأجنبية ، محافظاً على القديم ومدافعاً عنه . وقد لعب دوراً كبيراً في الدفاع عن الثقافة العربية القديمة ، وهو الدور نفسه الذي سيلعبه فيما بعد مصطفى صادق الرافعي في هذا الميدان . ولعلّ خير ما يعكس موقفه هذا ، مقالاته التي كتبها ، يرد فيها على أحمد شوقي حين أصدر ديوانه الأول وصرّح في مقدمته أنه ينوي التجديد في ضوء ما قرأ في الأدب الفرنسي . لقد سخرالمويلحي من تصريح شوقي ، وتساءل ما هذا الجديد الذي يريد شوقي إدخاله إلى العربية ، إنّ العربية لا ينقصها شيء من ذلك ، وفيها معانٍ تفوق معاني الآداب الغربية .

حديث عيسى بن هشام :

لعلّ أهمية محمد المويلحي تكمن في تأليف «حديث عيسى بن هشام أو فترة من الزمن» ، وهو أثر أدبي حُظي بشهرة كبيرة وإقبال عظيم في حياته وبعدّ مماته ، حتى غدا واحداً من أهم الكتب التي عرفها النثر العربي الحديث في مطلع القرن العشرين .

إنّ «حديث عيسى بن هشام» قصة كتبها المويلحي ، لِيُعبر فيها عن رأيه وموقفه تجاه مجتمعه وواقعه الذي كان يعيش فيه ، وكانت هذه أول محاولة لكتابة قصة جادة

تُعنى بالواقع ونقده . من هنا كان عدّ النقاد «حديث عيسى بن هشام» أول قصة حديثة في الأدب العربي الحديث ، على الرغم مِمّا فيها من ثغرات وسلبيات .

هذا ومن الجدير بالذكر إنّ هناك محاولات سبقت محاولة المويلحي في هذا الميدان ، وأفاد منها المويلحي ، وتتمثل في أعمال رفاعة الطهطاوي مثل «تخليص الابريز في تلخيص باريز» عام ١٨٣٤، وعلي مبارك مثل «علم الدين» ١٨٨٣، وهي أعمال فكرية كُتبت في قالب رحلة وتضمنت شيئاً يسيراً من عناصر القصة ،ولم تتوجه إلى تصوير الواقع ونقده مثل عمل المويلحي، وإنما قصدت أساساً إلى التعليم والدعوة إلى أفكار ومبادئ اجتماعية وسياسية وعلمية

تدور القصة على رحلتين ، رحلة داخلية تجري في مصر ورحلة خارجية تجري في فرنسا.

أما الرحلة الأولى فتبدأ في مقبرة حيث كان عيسى بن هشام يطوف مستعبراً ومفكراً في سُنة الحياة والموت ، وإذا بأحد القبور ينشق ليخرج منه أحمد باشا المنيكلي ناظر الجهادية في عهد محمد علي . يتم التعارف بينهما ثمّ يقومان برحلة كُبرى في القاهرة خلال عهد الاحتلال الانكليزي ، وينتقلان خلالها بين مؤسسات وقطاعات المجتمع المختلفة ، ونظراً لتغير أشياء كثيرة في هذا العهد عمّا كانت عليه في زمن محمد علي ، يقع الأثنان في مواقف مُحرجة ومشكلات مختلفة ، تعكس التغيير الضار والسلبي الذي حصل في مؤسسات الدولة ومرافق المجتمع نتيجة للاحتلال الأجنبي وغزو الحضارة الغربية لمصر .

وأما الرحلة الثانية فيقوم بها عيسى بن هشام والباشا إلى فرنسا للتعرف عن كثب على الحضارة الغربية ومعرفة حقيقتها وما فيها من خير وشر . وهذه الرحلة أُضيفت إلى الكتاب في طبعته الرابعة . أما شكل «حديث عيسى بن هشام» فهو شكل مستمد من فن المقامة العربية وفن الرواية الحديثة ، وهو شكل يتجلى فيه صراع ملحوظ بينّ المقامة والرواية ، وذلك لأنّ المويلحي ـ كما ذكرنا ـ كان محافظاً ، فهو على الرغم من إعجابه بالقصة الأوربية ، لم يقصد إلى كتابة قصة بالصيغة الشائعة في الآداب الأوربية ، بل قصد

أن يكتبها بصيغة لا تبدوا فيها مختلفة أو غريبة عن فنون الأدب العربي التقليدية . لهذا أتخذ لها إطار المقامة ، فجعل راوي قصته هو نفس راوي مقامات بديع الزمان للهمذاني وهو عيسى بن هشام . من هنا كانت تسمية القصة بـ «حديث عيسى بن هشام» . وفي الوقت ذاته كتب المويلحي قصته بأسلوب المقامة نفسه ، وهو أسلوب أدبي أنيق يعتمد اعتماداً كبيراً على السجع والمحسنات البديعية الأخرى ، وذلك لأنّ هدف المقامة كان تعليم اللغة العربية . كذلك أستمدّ المويلحي من أسلوب المقامة المزج في الأسلوب بين الشعر والنثر حيث أورد أبياتاً شعرية في بعض المواقف ، تأتي توضيحاً أو دعماً لما يتضمنه النثر من معان .

على أنّ المويلحي خرج . بعد ذلك ، عن طبيعة المقامة وخصائصها الفنية ، فهو ، فيما يخص الهدف والغاية ، لم يلتزم بهدف المقامة التعليمي بل جعله هدفاً إصلاحياً وانتقادياً فهدف المويلحي الأول في «حديث عيسى بن هشام» هو النقد الاجتماعي الذي يتمثل في تصوير تناقضات ومظاهر سلبية ونقائض ظهرت في المجتمع المصري أثر اتصاله بالحضارة الغربية أثناء الاحتلال الانكليزي . وهذا الهدف هو هدف القصة الأوربية الحديثة والمويلحي يشير صراحة إلى هذا الهدف من قصته في المقدمة قائلاً «.. وبعد فهذا الحديث ، حديث عيسى بن هشام ، وإن كان في نفسه موضوعاً على نسق التخييل والتصوير ، فهو حقيقة مُتبرجّة في ثوب خيال ، لا أنه خيال مسبوك في قالب حقيقة ، حاولنا أن نشرح به أخلاق أهل العصر وأطوارهم ، وأن نصف ما عليه الناس في مختلف طبقاتهم من النقائص التي يتعينّ اجتنابها والفضائل التي يجب التزامها» .

تناول المويلحي بالنقد والسخرية أكثر جوانب الحياة المصرية والعادات والتقاليد التي تفشّت فيها زمن الاحتلال ، من ذلك نقده تطبيق القانون الفرنسي في مصر :

عيسى بن هشام ـ ... ـ وأما المحاكم الأهلية فهي القضاء الذي يقضي على الرعية اليوم في جميع الخصومات طبقاً لنص القانون .

الباشا ـ «القانون الهمايوني» ؟

عيسى بن هشام ـ القانون «الإمبراطوري» .

الباشا ـ ما عهدت منك أن تعجم وتبهم ؛

عيسى بن هشام ـ لا إعجام ولا إبهام ، فهو قانون نابليون إمبراطور الفرنسيين .

الباشا ـ وهل عاد الفرنسيين فأدخلوكم تحت حكمهم وسُلطانهم مرة أُخرى ؟

عيسى بن هشام ـ لا وإنما نحنُ الذينّ أدخلنا أنفسنا في حكمهم ، فاخترنا قانونهم ، ليقوم عندنا مقام شرعنا .

الباشا ـ وهل هذا القانون ينطبق حكمه على حكم الشرع الشريف والسُنّة المُطهرّة ، وإلاّ فإنهم يحكمون فيكم بغير ما أنزل الله ؟...

والمويلحي يعزو كل مظاهر الفساد والخلل في الحياة المصرية إلى دخول الحضارة الغربية للبلاد ، وتقليد المصريين تقليداً أعمى للغُربيين في كل شيء ، ويُلخص فكرته هذه على لسان الصديق في نهاية الرحلة الأولى :

الصديق ـ «السبب الصحيح في ذلك هو دخول المدينة الغربية بغتة في البلاد الشرقية ، وتقليد الشرقيين للغربيين في جميع أحوال معايشهم ، كالعميان لا يستنيرون ببحث ، ولا يأخذون بقياس ، ولا يتبَصّرون بحُسْن نظر ، ولا يلتفتون إلى ما هُنالك من تنافر الطباع وتباين الأذواق ، واختلاف الأقاليم والعادات ، ولم ينتقوا منها الصحيح من الزائف ، والحسَن من القبيح، بل أخذوها قضية مُسلمة ، وظنوا أنّ فيها السعادة والهناء ، وتوهموا أن يكون لهم بها القوة والغلبة ، وتركوا لذلك جميع ما كانّ لديهم من الأصول القومية والعادات السليمة والآداب الطاهرة ، ونبذوا ما كان عليه أسلافهم من الحق ظهرياً ، فانهدم الأساس ووهبت الأركان وانقضى البنيان وتقطعت بهم الأسباب ، فأصبحوا في الضلال يعمهون ، وفي البهتان يتسكعون ، واكتفوا بهذا الطلاء الزائل من المدنيّة الغربيّة واستسلموا لحكم الأجانب يرونه أمراً مقضياً وقضاءً مرضياً ، وخرّبنا بيوتنا بأيدينا وصرنا في الشرق كأننا من أهل الغرب ، وأنّ بيننا وبينهم في المعايش لبُعد المشرق من المغرب»

غير أنالمويلحي يرى خلال الرحلة الثانية إلى أوربا . أن للحضارة الأوربية إيجابيات كثيرة ، مثلما لها سلبيات كثيرة . وأنّ في أخذ هذه الإيجابيات فائدة وخيراً لمصر :

الحكيم (للصديق) ـ.... ولكن لهذه المدينة الكثير من المحاسن ، كما أنّ لها الكثير

من المساوئ . فلا تغمطوها حقها ، ولا تبخسوها قدرها ، وخذوا منها معشر الشرقيين ما ينفعكم ويلتئم بكم ، واتركوا ما يضركم وينافي طباعكم ، واعملوا على الاستفادة من جليل صناعاتها وعظيم آلاتها ، واتخذوا منها قوة تصد عنكم أذى الطامعين وشر المستعمرين ، وانقلوا محاسن الغرب إلى الشرق وتمسكوا بفضائل أخلاقكم وجميل عاداتكم ، فأنتم بها في غنى عن التخلق بأخلاق غيركم ...» .

وعلى الجملة أستطاع المويلحي أن يُقدم صوراً حيّة وناطقة عن أغلب جوانب ومرافق المجتمع المصري مثل صورة عن دوائر الشرطة والمحاكم ودور اللهو والتمثيل وحياة الحُكام والتجار والأغنياء .

ولعلّ هذا الارتباط بالواقع أن يكون سمة مهمة تجعلها أقرب إلى الرواية الحديثة منها إلى المقامة ، إذ أنّ الارتباط بالواقع يُعد من أهم سمات الرواية الحديثة .

وهناك سمة أُخرى تفصل بين «حديث عيسى بن هشام» والمقامة وهي وجود رابطة داخلية تربط بينّ فصول الأولى ، على حين تفتقر الثانية اليها . فالمقامات ــ كما هو معروف ــ مجموعة من المواقف المنفصلة التي يرويها عيسى بن هشام عن بطله أبي الفتح الاسكندري في مقامات بديع الزمان للهمذاني . وهذه المواقف لا ارتباط بينها ، فلا يجمعها إلاّ شخصية الراوي وشخصية البطل . لكنّ المويلحي أستطاع أن يوجِد هذا الارتباط ، ولو بصورة بسيطة ، حتى صار كل فصل يؤدي إلى آخر .

ومن معالم الرواية الحديثة فيها أيضاً ، الأسلوب القصصي التصويري الذي يعتمد على تقديم الصور الحيّة التي تستمد من الواقع ، مثل صورة المحامي الشرعي الذي يدّعي التقوى والورع ويتستر وراءهما ليخفي نِفاقه وجشعه .

كذلك الحوار يستغله المويلحي استغلالاً جيداً ، حتى تصبح له وظيفة قصصية في تطوير وقائع الرواية ، والكشف عن خلفية شخصياتها . ولهذا يأتي في أسلوب سهل ومرسل لا سجع فيه ، على عكس أسلوب السرد الذي يأتي مسجوعاً . مثال ذلك هذا الحوار الذي يدور بين الباشا وأحد سماسرة المحامي :

الباشا ــ أنا لا أعرف المقدّم ولا المؤخرّ ، ولم يخبرني صاحبي عن هذا الحاكم

الغادر الذي تصفه لي ، فإذا استفهمت عنه .

السمسار (مقاطعاً) ـ لا لزوم للاستفهام من أحد ، فها هو ذا حضرة المحامي قد أقبل لمقابلة النائب العمومي . فأنا أستوقفه لحظة للنظر في شأنك .

ويسرع السمسار لمكالمة المحامي بعد أن يوسع له في الطريق ، ويُسلم عليه بسلام الأمراء حتى يصل به إلى جانب الباشا .

المحامي (بصوت عال) ـ أنا لا أستطيع قبول التوكيل عن أحد في هذه الأيام لتراكم الأعمال وتزاحم القضايا ، فلم يبق عندي وقت للطعام والشراب ، فكيف تُكلفني أن أقبل التوكيل عن صاحبك في هذه القضيّة الصغيرة ، وقد رفضت في صباحي هذا خمس قضايا لها شأن عظيم ؟

السمسار ـ سألتك بحق الإنسانية وحرمة المروءة ، وبما جبلت عليه من الحنو والشفقة على الضعفاء ، أن تأذن لأحد عمال مكتبك بمباشرة هذه القضية ، إن لم تتنازل لمباشرتها بنفسك ، فإنّ المقصود هو تأثير أسمك ووصيتك في المحكمة .

المحامي ـ لا أرى في ذلك بأساً للعناية بك والشفقة على صاحبك .

كما أستطاع المويلحي أن يرسم بمهارة بعض شخصياته ، ويجعلها تستمر في الظهور في عدّة مواقف في القصة ، بدلاً من الظهور مرّة واحدة وفي موقف واحد ، مثل شخصية العُمدّة والتاجر والخليع . ولعلّ شخصية العُمدة أن تكون من أكثر شخصيات القصة حيوية ، وقد اجتمعت فيها الغفلة والسذاجة وحب المّلذّات ، مِمّا جعلها تقع ضحية للاحتيال . أما شخصيتا الباشا وعيسى بن هشام فلم يُعنالمويلحي برسم أبعادهما ، قدر ما عُني باتخاذهما أداة لنقل أفكاره وآرائه .

لهذا كله عدّ الباحثون «حديث عيسى بن هشام» البداية الأولى للرواية المصرية ، مع أنّ هذه البداية لم تأت في حالة «نقية» بل أتت تتصارع مع المقامة على حدّ تعبير الدكتور علي الراعي[1] .

---

(١) دراسات في الرواية المصرية . ص ٢٢.

(محمد حسين هيكل)

١٨٨٨ـ ١٩٥٦

ولد هيكل في قرية تابعة لمحافظة الدقهلية سنة ١٨٨٨ لأسرة مصرية ريفيّة تملك شيئاً من الوجاهة والثراء . تعلّم القراءة والكتابة وحفظ القرآن في كتاتيب القرية ، ثمّ التحق بالمدارس الحديثة في القاهرة . في مدرسة الحقوق وقد تخرّج فيها عام ١٩٠٩ .

بدأ هيكل في هذه المرحلة بتذوق الأدب ، حيث قرأ الآثار العربية القديمة وأخذ ينشر في الصحف بتشجيع من لطفيْ السيد الذي أُعجبَ به هيكل وتأثر بآرائه ودروسه في السياسة والاجتماع والأخلاق ، لاسيما في الدعوة إلى الأخذ من الفكر والحضارة الغربية .

سافر هيكل بعد تخرجه في الحقوق إلى باريس لدراسة الاقتصاد السياسي وحصل فيه على درجة الدكتوراه ، وهناك كتب روايته المعروفة «زينب» . وعاد إلى الوطن عام ١٩١٣ حيث أخذ يعمل في المحاماة ويلقي محاضرات في الجامعة المصرية .

وفي العشرينات استهوته السياسة فانظمّ إلى حزب الأحْرار الدستوريين وتولى تحرير جريدة «السياسة» سنة ١٩٢٢. وتولى خلال الثلاثينات بعض الوزارات مثل وزارة الدولة ووزارة المعارف . وفي عام ١٩٤٥ عُينّ رئيساً لمجلس الشيوخ حتى عام ١٩٥٠. وظلّ عاملاً في حقول السياسة والأدب والصحافة حتى موته في عام ١٩٥٦.

أصدر هيكل في حياته عدداً كبيراً من المؤلفات في القصة والنقد الأدبي والتاريخ والسياسة . ففي القصة صدرت له «زينب» في عام ١٩١٤ وقصص قصيرة استلهم فيها التاريخ الفرعوني مثل «إيزيس» و «راعية هاتور» و «أفروديت» . كما صدرت له رواية ثانية في عام ١٩٥٥ هيّ «هكذا خُلِقت» . لكنها لم تحظ بالشهرة التي حظيت بها روايته الأولى . أما في النقد الأدبي فقد صدر له «في أوقات الفراغ» عام ١٩٢٥ و «ثورة الأدب» في عام ١٩٣٣. وفي الوقت عينه صدرت له كتب في التاريخ الإسلامي عن الرسول {ص} وأبي بكر الصديق وعمر أبن الخطاب .وأما في السياسة، فأهم ما صدر له كتاب «مذكرات

في السياسة المصرية».

كان هيكل من دعاة النزعة الفرعونية ، فكان يرى أن مصر الحديثة أقرب إلى مصر الفرعونية منها إلى مصر الإسلامية ، لذلك دعا إلى استلهام تاريخ الفراعنة في الأدب الحديث ، وكتب بعض القصص سار فيها على هذا المنهج . ودعا في الوقت ذاته إلى اقتباس الحضارة الأوربية ومُثلها في الأدب والثقافة والاجتماع .

لكنه ، فيما بعد ، تخلى عن هذه الدعوة حين رأى المطامع الاستعمارية الأوربية ، وتخلي أوربا عن المبادئ التي تَدّعيها في نظرتها إلى مصر والوطن العربي ، كما وجد أنّ النزعة الفرعونية لا تستطيع أن تعطينا شيئاً أو تُخلصنا مِمّا نُعاني منه في حياتنا الحديثة . لهذا توجه إلى التراث العربي الإسلامي حيث وجد فيه الغذاء الروحي الذي تفتقر اليه الحضارة الأوربية المادية . وانصرف على أثر ذلك إلى استجلاء ودراسة جوانب مهمة من تاريخنا العربي الإسلامي . كذلك دعا هيكل إلى الاهتمام بالمعاني والصور في الأدب ، بدلاً من الاهتمام بالألفاظ والعبارات . وحارب لهذا أدب الزخارف اللفظية والشكلية .

وفيما يأتي دراسة لرواية «زينب» التي يراها الباحثون البداية الأولى للرواية العربية الحديثة .

زينب :

كتب هيكل الرواية بين نيسان ١٩١٠ وآذار ١٩١١، في أوربا حيث كان يواصل تعليمه . وصدرت الطبعة الأولى منها في عام ١٩١٤ (×) تحت عنوان «زينب : مناظر وأخلاق ريفية» بقلم مصري فلاح . دون ذكر أسم المؤلف ، وذلك خشيةً منه ـ كما يقول في المقدمة ـ أن تجنبي صفة الكاتب القصصي على أسم المحامي ، إذ كان في هذا الوقت يعمل في المحاماة ، ولم تكن القصة تحظى بتقدير المجتمع ، بل على العكس ، كان المجتمع ينظر اليها أداة من أدوات اللهو والتسلية ، فلا يليق بكاتب محترم مثل هيكل أن يمارس كتابتها ، لكنه في الطبعة الثانية للرواية التي صدرت في عام ١٩٢٧، وضع أسمه الصريح عليها ، بعدّ أن تغيرّت نظرة المجتمع نحو القصة وكُتابها .

لكن يحيى حقي لا يقتنع بهذا التعليل لنشر الرواية تحت هذا الاسم المتنكر ويرى أنّ خشية المؤلف إنما تنبع من احتفائه . وهو يصور حاضر الناس في زمانه ، بعاطفة الحب والتغني بها . فهذا الحديث عن الحب ، وليس تأليف القصة هو الذي يُعاب عليه[1].

تدور أحداث الرواية في قرية من الريف المصري إبان مطلع القرن العشرين ، وتتمثل هذه الأحداث فيما يحدث لبطل الرواية «حامد» وبطلتها «زينب» . فحامد فتى مثقف أبن مالك الأرض في القرية ، يدرس في العاصمة ويتردّد على القرية في الصيف أثناء العطلة الصيفية . وأهم ما يُلاحظ عليْه التمزق بين الخضوع للتقاليد السائدة والرغبة في التحرر منها . وتتبلور مشكلته في بحثه عن الحب ، فهو يميل إلى أبنة عمه «عزيزة» و«زينب» . والأخيرة فلاحة تعمل أجيرة في أرض والده . أما عزيزة فهي مخطوبة له منذ الصغر . لكنه لا يستطيع أن يراها ويخلو بها ، بسبب التقاليد الاجتماعية ، فيبثها مشاعره في رسائل يتبادلها معها . ويُفاجأ في إحدى رسائلها اليه بأنها خُطبت إلى رجُل آخر ، لهذا تودعه وينتهي دورها في الرواية .

أما زينب فهو يحبها . لكنه لا يفكر في الزواج منها ، بسبب الفارق الطبقي بينهما ، وهي في الوقت ذاته . تحب «ابراهيم» رئيس العمال في القرية ، لكن أهلها يُزوجونها من رجُل آخر ، وهي ترضخ لذلك . غير أنها تظل تُحب ابراهيم . وحين يُسافر ابراهيم إلى السودان منخرطاً في سلك الخدمة العسكرية . تحزن زينب وتحس بفراغ كبير لذلك . ثمّ تتراكم أحزانها حتى تُصاب بالسل الذي يودي بها ، وقبلّ أن تلفظ أنفاسها الأخيرة تطلب أن يُدفن معها المنديل الذي أهداهُ إليها ابراهيم . وأما حامد فيترك أهله والقرية بحثاً عن الخلاص نتيجة لإخفاقه في إيجاد المرأة المحبوبّة .

إذا بحثنا عن المنابع التي نبعت منها الرواية . وجدناها منبعين أثنين أما الأول فهو إحساس هيكل بالواقع المصري وعلاقته به . وهو يكشف في تعلقه بهذا الواقع عن محبة

---

(١) هناك من يقول إن صدورها كان في عام ١٩١٢.

فجر القصة المصرية ، ص ٤٦.

شديدة لكل ما هو مصريّ . وزاد من حماس هيكل لوطنه وتمسكه به حماس الشباب من ناحية وغربة هيكل من ناحية أخرى ، حتى أنه جعل من حنينه إلى مصر . وهو في باريس . السبب المباشر في كتابة الرواية ، فهو يقول «ولعلّ الحنين وحده هو الذي دفع بي لكتابة هذه القصة . ولولا هذا الحنين ما خط قلبي فيها حرفاً ، ولا رأت هيّ نور الوجود . فلقد كُنت في باريس طالب علم ... يوم بدأت أكتبها . وكنت ما أفتأ أعبد أمام نفسي ذكرى ما خلفت في مصر مِمّا لا تقع عيني هناك على مثله . فيعاودني للوطن حنين فيه عذوبة لذاعة، لا تخلو من حنان ولا تخلو من لوعة» . ولهذا كتب في إهداء الرواية هذه السطور التي تنم على حبه الشديد لمصر «إلى مصر ... إلى هذه الطبيعة الهادئة المتشابهة اللذيذة ... إلى هؤلاء الذينّ أحببت وأُحب .. إلى بلاد بها ولها عشت وأموت .. اليك يا مصر ولأختي أهدي هذه الرواية . من أجلك كتبتها وكانت عزائي عن الألم» . وأما المنبع الثاني فيتصل بتأثره بالثقافة الغربية ولا سيما الثقافة الفرنسية[1] . وهو يُشير صراحة إلى هذا التأثر قائلاً « وكنت ولوعاً يومئذٍ بالأدب الفرنسي أشد ولع . فلم أكن أعرف منه إلاّ قليلاً يوم غادرت مصر ، وبضاعتي من الفرنسية لا تتجاوز الكلمات عدداً ، فلما أكببت على دراسة تلك اللغة وآدابها .... ورأيت سلاسة وسهولة وسيلا . ورأيت مع هذا كله قصداً ودقة في التعبير والوصف وبساطة في العبارة لا تواني إلاّ الذين يُحبون ما يرون التعبير عنه أكثر من حبهم ألفاظ عبارتهم . واختلط في نفسي ولعي بهذا الأدب الجديد عندي بحنيني العظيم إلى وطني . وكان من ذلك أن هممت بتصوير ما في النفس من ذكريات لأماكن وحوادث وصور مصرية» . فالرواية أذن ثمرة قراءة آثار أُدباء فرنسا أمثال جان جاك روسو وفكتور هيجووأناتول فرانس وثاتوبريان ولامارتين وبول بورجيه وهنري بوردو وغيرهم ، لهذا غلب الطابع الرومانسي على الرواية .

لعلّ محاولة هيكل أن يُحقق أكثر من هدف في الرواية ، جعلت الرواية تقوم على أكثر من محور ، فثمة محور يدور على قلق المؤلف وضياعه الذاتيين وعجزه عن تحقيق

---

(١) تطور الرواية العربية الحديثة في مصر . ص ٣١٨ ـ ٣٢٠.

أمله في عِلاقة حب ناجحة. ويتمثل هذا المحور في «حامد» الذي يعبر عن شخصية المؤلف. وفي الرواية محور ثانٍ يدور على بؤس الحياة في الريف المصري الذي ينشأ عن إنكار المجتمع الريفي لحاجات القلب البشري ووقوفه موقفاً متصلباً من الحب وعدم الاعتراف بشرعيته. أما المحور الثالث فيدور على التعبير عن حب المؤلف لوطنه وإعجابه الكبير بِجمال ريف بلاده. والمؤلف ينجح في الرواية حين يستطيع التوفيق بين هذه المحاور الثلاثة، ويخفق حين يحتفظ كل موضوع من هذه الموضوعات بوجوده المستقل، ويعجز المؤلف عن التوفيق بينها جميعاً"[1].

ومن عيوب الرواية غلبة الرؤية الرومانسية عليها، الأمر الذي جعل الافتعال والاضطراب والتناقض يغلب على بعض أحداثها وصوّرها وشخصيّاتها.

فمن هذه الأحداث والصور المُفتعلة. وغير المقنعة. ما يتمثل في تصوير الريف وفلاحيه. فهذا الريف يبدو في الرواية ساكناً وجامداً وراضياً بواقعه على الرغم من بؤسه الشديد. كما يبدو الفلاح سعيداً على الرغم من الجهل والمرض والاستغلال الذي يُعاني منه. ولا همّ عنده غير الحب فكأنّ حياته حياة مثالية لا ينقصها سوى الحب، حتى أننا حين نقرأ في الصفحات الأولى من الرواية وصفاً عن حياة أُسرة رِيفية. وكيف يتناول أفرادها فطوراً بائساً يتكوّن من خبز وحصوة بلح. على الرغم منّ العمل الشاق الذي ينتظرهم في الحقل، حين نقرأ ذلك، نتوقع ـ كما يقول يحيى حقي ـ أن يؤدي ذلك إلى ثورة عنيفة ضد الفقر والظلم والاستغلال. غير أننا لا نرى شيئاً من ذلك. بل نجد نقيض ما نتوقع[2].

كذلك لا يتضح لنا في الرواية ما يحول بين حامد وما يصبو اليه من حب فهو يستطيع أن يقترن بأبنة عمه عزيزة ويمنع زواجها من غيره. وفي الوقت ذاته يستطيع أن يصل إلى زينب بكل سهولة. لكنه لا يُحرك ساكناً، ليصل إلى هدفه. لأنّ المؤلف يريد

---

(١) المصدر السابق، ص ٣٢٣.

(٢) فجر القطة المصرية، ص ٤٨.

ذلك . بسبب نظرته الرومانسية التي تتطلب أن تنتهي الرواية بنهاية غير سارة .

أما زينب فهي بدورها تستطيع أن تتزوج من ابراهيم بدلاً من حسن ، لكنها مثل حامد ، لا تتصرف كما يقتضي منطق الواقع ، بل مثلما تقتضي الرؤية الرومانسية حتى تفشل في الحب ، فيقضي عليها ذلك مثلما قضى على بطلة «غادة الكاميليا» القصة الرومانسية المشهورة .

وفي الوقت ذاته نلقي زينب فتاة أوربية ، تتصرف في الحياة مثلما تتصرف أية فتاة أوربية . فهي تخرج وتختلي مع من تشاء من الرجال . وترمي نفسها في أحضان الرجال وتتبادل القُبل معهم علانية . على الرغم من كونها فتاة ريفية جاهلة ، تعيش في قرية مصرية في مطلع القرن العشرين . كذلك يُقبل الرجال في القرية أيادي النساء تعبيراً عن حبهم وتقديرهم إياهن ، كما هي الحال في الغرب[١] . كما يتوجه حامد إلى شيخ من مشايخ الطرق ويعترف له في حديث طويل ، عمّا اقترف من ذنوب ، كما تقضي به الديانة المسيحية[٢] .

وفي الرواية فوق ذلك ، عيب فني يتمثل في تدخل المؤلف وإقحام نفسه على السرد والوصف ورسم الشخصيات . فهو في أجزاء مختلفة من الرواية . يوقف السرد ويدلي بآراء وتأملات شخصية ، تأتي مقحمة على الرواية . ولا تفيدها في شيء . مثال ذلك هذه التأملات الميتافزيقية التي نقرؤها في (ص ١٧٤ـ ١٧٥) «طال به السكون فابتدأ يُفكر فيما حوله : كم وراء الأفق من عجائب يُحار دونها الذهن ؟ كم هناك حيوانات وأشياء لا عدد لها هو على قربه منها جاهل أمرها كل الجهل . والتوابيت البعيدة لا يكاد يتميز صوتها لبُعدها ماذا يعمل الناس عندها ؟ أهم سكوت ذاهبون في أحلامهم ؟ أم يعملون مُجدين لإحياء زرعهم ؟ لابدّ أن يكون في يد كل منهم طنبور صغير يديره فيُساعد به صديقة الحيوان ويضاعف العمل ويربح الوقت والوقت من ذهب .

(١) ينظر ص ١١٧ . من الرواية .

(٢) الرواية ، ص ٢٦٠. وما بعدها .

وهناك قريباً منه أشياء لا يعرفها ، موجودات تتمتع بالنسيم والماء وبهدأة الليل وستاره مثلما يتمتع . ثمّ عوامل السماء . ما أغرب هاته النجوم اللامعة تبسّم لنا عن نفس طيبة ؟ هل هاته الأشياء الصغيرة شهدت مبدأ الخلق وتبقى إلى أباد لا نهاية لها ، في حين نمر نحن في فترة من الزمن قصير أجلها ؟ ومع هذا العمر الطويل هي متواضعة لطيفة وكأنما علّمها تعاقب الأيام أن من الحمق تعاظم من يسير تحت سلطان كل ما حوله من صغيرة وكبيرة . أليس عجباً أن تمسك نفسها هكذا في الفضاء وهي ثابتة غير ذات حركة ، أو تتهادى مبطئة مبطئة .

ثمّ ماذا تحت الأرضين ؟ من يدري ؟ تحتها أجداث الأموات وحُفر الأحياء تحتها جذور الشجر وأصول النبات ، تحتها سكون الموت وضجعة البراكين ، تحتها مالا نعلم .

والقمر ما أشدّ نحوله ؛ لابدّ أن يكون صحيحاً أنه مسكون بأحياء وأن يكون هؤلاء كلهم عُشاقاً مُغرمين ، وأن يكونوا من الهيام بمن يحبون بحيث يصبحون أشباحاً فانية ويبعثون على كوكبهم ذلك التحول الذي يعلوه» .

وممّا يلفت النظر في الرواية الوصف الدائم والمتكرر للطبيعة ، لكن هذا الوصف لا يأتي في الأغلب مبرراً ، فلا يُمهد مثلاً الجو لأحداثها وشخصياتها ، بل على العكس ، تبدو متنافرة مع جو الرواية وأحداثها . وهذا مظهر من مظاهر ما يسميه علي الراعي الصراع الدائر فيها بين الرواية والنثر الفني[1] . وواضح أنّ ذلك يعود إلى حب المؤلف لوطنه وإعجابه وتمجيده لجمال ريف بلاده . ومن الأمثلة على ذلك وصف الخريف «جاء الخريف على كل ذي ساق ولم يبق إلاّ النبت الأخضر يُغطي وجه البسيطة وقد انكشف لمقدم الشتاء ، ومزارع البرسيم تذهب أمام البصر إلى اللانهاية . وأقفرت الأرض من بني آدم ، جماعة العمال . وأصبحت مرعى للغنم التي شاركتهم أيام نصبهم . وها هي ذي ترتاح أن جادت عليهم الطبيعة ببعض الراحة ، فتراها في رعيها ولأنها في شهور عيدها ترفع رأسها ما بين آونة وأُخرى ، ثمّ تزعق فتملأ أُذن الطبيعة الصامتة ، ويجيبها من الجو

---

(١) دراسات في الرواية المصرية ، ص ٣٨.

جماعة الطير من قطاة أو قمرية تصب من علوها أغاريد الشتاء، وتصدح بصوتها الرخيم الهادئ فتملأ أُذن الطبيعة بما يذهب روعها ويرد اليها هدأتها، ثمّ على مرمى النظر ترى عشاً من الحطب الناشف أبيض لا غبرّة عليه قد غسله المطر والريح. وفي تلك الفتحة الضيّقة التي يسمونها بابه تلمح أردية سوداء لا حراك بها، فإذا اقتربت رأيت ناراً مُوقدّة قد غطاها التراب، وحولها ومن تحت تلك الدفافي تطل وجوه الفلاحين السمراء وهم يتحدثون إلى جانب ذلك القليل من الحرارة وقد أخذوا عشهم درئاً من تيار الهواء الشديد في ذلك الفصل من السنة. ثمّ ما بين ساعة وساعة يقوم صغير من بينهم ليرى أمر هاته الدواب الرائعة في مرعاها. وإذا أرسلت بنظرك على طوال الطريق رأيته خالياً إلاّ ساعات من النهار يسرح فيها الشغالة أو يرجعون. وما سوى ذلك فقلّ أن تدوس السكة قدم.

أما شخصيات الرواية فتبدوا، عدا شخصية حامد، باهتة الملامح، أُحادية الجانب، لكن حامداً يبدو الشخصية الأكثر تكاملاً في الرواية، وذلك لأنّ ملامحه متعددة، فهو ليس مجرد عاطفة حُب وإحساس بالطبيعة، أو مجرد ناقد اجتماعي أو ثائر على التقاليد الاجتماعية. أنه مجمل هذه المواقف. غير أن هذه المواقف تجتمع فيه دونما انسجام، ودون أن نرتكز على مجهود داخلي، أنها على المستوى الروائي شخصيته (متقلقلة) غير مركزية داخلياً، وليس لها روائياً «أنا» توحدها[1]. إنه سلسلة من التناقضات فهو مثلاً يعطف على العمال الزراعيين، لكنه في الوقت ذاته، يقوم بدور الملاحظ الذي يضمن لصاحب الأرض أن يتم استغلال هؤلاء العمال على أكمل وجه.

ومن الجوانب الإيجابية في الرواية، أتخاذها الريف والفلاحين موضوعاً لها، ومحاولتها تصوير الواقع الاجتماعي القائم في زمن المؤلف ونقدها الكثير من المظاهر والعادات الاجتماعية الشائعة في الريف. وهذا النقد يأتي حيناً بصورة فنية غير مباشرة مثل نقد عادة الاعتقاد بالخرافات والأوهام، والطبيب الذي يحضر لِيُعالج زينب، لكنه ينشغل عنها بالحديث عن المأمور ونقده ليرضي العمدة. ويأتي أحياناً في أسلوب تعليمي مباشر،

---

(١) الرواية العربية واقع وآفاق: بطرس حلاق وآخرون، ص ٢٣.

إذ يتدخل المؤلف ليُعلق مباشرة على ما يجري دون أن يدع القارئ يستنتج استنتاجاً ما يريده المؤلف ، مثال ذلك تعليق المؤلف على ما يجري حينّ يحضر القرية شيخ من مشايخ الطرق «مُدّت الموائد ووضعت أمام الشيخ ومن حوله من الناس الطيبين صينية قدم عليها أشهى الأصناف . وصاحب الدار قد أخذ مكانه إلى جنب ضيفه المقدّس يُقدم له من كل طبق ويسأله ما بين حين وآخر أن يُبارك من حوله بدعواته الصالحة ويظهر له عظيم امتنانه وكبير سروره بِمقدم الشيخ الطاهر ، والشيخ يُجيب على ذلك كله بتواضع يليق بمكانته وعظمته . ويرفع عينه فيرى قريباً منهم مائدة أُخرى مضادة ، لا شيء يجذب النظر مِمّا عليها وقد ألتف حولها جماعة من أبناء الفقراء والفلاحين . ولو أن له نفساً بين جنبيه . أو ضميراً ، يحس لكللةُ الخجل أن يرى نفسه وهو الداعي إلى الله ونعيم الآخرة وإلى الزهد في هذه الدنيا الفانية جالساً في مقعد وتير وعلى طعام شهي . في حين يجلس هؤلاء العمال الطيبون القلوب على حصير ناشف يأكلون الرديء مِمّا يُقدم له ، وليزداد خجلاً أن يعلم أنه عاطل لا عمل له إلا هذا الطواف في البلاد لا لغرض إلاّ أن يأكل ويشرب وينطق بكلمات لا قيمة لها ، وهم عمال يَجدّون ليل نهار ليطعموا الناس بفضل عملهم ... ولكن أي ضمير يُسكّن قلب مدع لا ترَبية له ولا أصلّ عنده ، وإنما أتخذ هذه طريقة احتيال يعيش من ورائها . وهل الشيخ مسعود إلا ذلك الرجل الذي صرف بين جدران الأزهر عشر سنين لم يعرف فيها شيئاً . فلما يئس من النجاح ووجد أباه قد قصّر عن أن يمده بمعونة ترك العلم لمن يفقه العلم وخرج هائماً على وجهه فلبس ما يشبه المسوح وأرخى شعره واستوحش ، ولكن هذه الحرفة لم تجده شيئاً ، فنظف نفسه بعض الشيء ولبس فوق رأسه عِقالاً وراح بعد ذلك مُدعيّاً العمومة يعطي عهوداً للمساكين الذينّ يعتقدون أنّ من لا عمّ له عمه الشيطان» .

هذا ومن الجدير بالذكر أنّ جمهرة من الباحثين عدّوا «زينب» الرواية الفنية الأولى في الأدب العربي الحديث . فيَحيّى حقي قال عنها «من حسن الحظ أن القصة الأولى في أدبنا الحديث قد ولدت على هيئة ناضجة جميلة، فأثبتت لنفسها أولاً حقها في الوجود

والبقاء . واستحقت ثانياً شرف مكانة الأم في المدد منها والانتساب اليها ..»[١] .. وقال عبد المحسن طه بدر عنها أنّها «تُمثل البداية الأولى والأصيلة للرواية الفنية في مصر»[٢].

لكن باحثاً آخر[٣] لا يرى هذا الحكم ، ويذهب إلى أنّ هناك أعمالاً روائية سبقت «زينب» ، لا تقل عنها أهمية أو تبرزها مثل روايات جرجي زيدان و «الأجنحة المتكسرة» لجبران خليل جبران و «الفتى الريفي» لمحمود خيرت.

●

(١) فجر القصة المصرية ، ص ٤١.

(٢) تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ، ص ٣١٨.

(٣) بطرس حلاق : الرواية العربية واقع وآفاق ، ص ٢٨ ـ ٣٠.

(محمود أحمد السيد)
١٩٠٣ـ ١٩٣٧

ولد محمود أحمد السيد في محلة باب الشيخ ببغداد عام ١٩٠٣، وكان أبوه إماماً ومدرساً في أهم وأكبر مساجد بغداد آنذاك . لهذا نشأ السيد في جو ديني فدخل الكتاب والمدارس الرسمية التي افتتحت في بغداد في مطلع القرن العشرين ، ثمّ دخل دورة صغيرة للهندسة في عهد الاحتلال الانكليزي .

شرع السيد يقرأ في وقت مبكر من حياته ، الصحف والمجلات والكتب العربية التي أخذت تصل العراق بعد إعلان الدستور العثماني ، مِمّا أعان على نمو وعيه وأتساع آفاق تفكيره ، فصار يعي تخلف مجتمعه والأوضاع الشاذة التي كانت تسود البلاد أيام الاحتلال الانكليزي . من هنا نجده يسعى إلى الهجرة من البلاد ، فيفكر بالتوجه إلى الحجاز ، لكنه يتوجه بدلاً منها إلى الهند حيث يمكث عاماً كاملاً يتعرف خلاله بعض المفكرين الهنود من ذوي النزعة الوطنية والاشتراكية ، فيفيد منهم في فهم قضايا ومشكلات سياسية واجتماعية مختلفة .

يُقرر السيد العودة إلى الوطن حين يتناهى اليه نبأ اندلاع الثورة فيه ، لكنه يصل البلاد متأخراً . فيجد الثورة قد انتهت ، ويثير هذا في نفسه أعمق الألم .

يُعنى السيد في هذه الفترة بتطوير ثقافته ، فيقرأ النظرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية الحديثة التي تأخذ بالشيوع في العراق بوساطة الصحافة والترجمة ، ويتعلم التركية ويطلع بها على الأدب التركي الحديث والقصة الواقعية الحديثة المتمثلة في قصص تولستوي وتور جنيف وتشيخوف ، والقصة الفرنسية ، ثمّ يشرع في نشر قصصه ومقالاته في الصحف والمجلات ، كما يشغل بعض الوظائف الحكومية ، كان آخرها سكرتارية مجلس النواب العراقي .

يُصاب السيد فجأة بمرض غريب ، فيتوجه إلى القاهرة طالباً الشفاء حيث تُجرى له

في أحد مستشفياتها عملية جراحية غير ناجحة ، يُفارق على أثرها الحياة في عام ١٩٣٧ ويُدفن في القاهرة .

بدأ السيد الكتابة في عام ١٩٢٠، وتنوعت كتاباته فكان أكثرها في القصة بنوعيها الرواية والقصة القصيرة ، وإلى جانب القصة كتب المقالة الأدبية والسياسية والمسرحية والشعر المنثور والنقد الأدبي وأدب الرسائل ، وفي الوقت ذاته ترجم من التركية آثاراً قصصية كثيرة .

كان السيد واحداً من أبرز الكُتاب الذين ساهموا في بناء أُسس النثر العربي الحديث في العراق ، وواحداً من كِبار أعلام النهضة الحديثة والفكر التحرري في العراق .

قصصه :

يُعدمحمود أحمد السيد أول من كتب القصة الحديثة في العراق منذ أوائل العشرينيات ، ولم تسبق قصصه إلا محاولات بدائية كتُب معظمها في إطار قصص الرؤيا .

أُعجب السيد بالفن القصصي وتحمس له ، فحاول أن يدخله إلى الأدب العراقي الحديث ، فكانت جهوده ومساعيه الجادة وسط عوائق وعراقيل شتى ، إذ كانت القصة حينذاك فناً أدبياً لا يحظى باعتراف الأوساط الأدبية ، كما ينظر اليه باستخفاف وهوان ، لكن السيد ظلّ يعمل ويثابر ويشق طريقه حتى أصبحت القصة جنساً أدبياً معترفاً به ، وفي الوقت ذاته راح الكثيرون من أُدباء عصره يكتبونها ، لِهذا لُقبّ برائد القصّة الحديثة في العراق .

وعلى العموم مرّ نتاج السيد القصصي بمرحلتين : المرحلة الأولى تتمثل في روايته « في سبيل الزواج» ١٩٢١، و «مصير الضعفاء» ١٩٢٢ ومجموعة قصصية تحمل عنوان « النكبات» ١٩٢٢ .

كتب السيد قصص هذه المرحلة في بداية حياته الأدبية وكان محصوله الثقافي فيها محدوداً ، إذ كانت قراءاته تتمثل في قصص المغامرات والغرام المترجمة ، وقصص المنفلوطي وجبران خليل جبران . من هنا نجد قصصه تتميز بالسذاجة والافتقار إلى

مقومات القصة الفنية ، وغلبة الطابع الرومانسي عليها ، واللغة الإنشائية البعيدة عن اللغة القصصية . وفي الوقت ذاته نجد أفكار هذه القصص تأتي في أسلوب تقريري مباشر قائم على الوعظ والتعليم .

لكن هذه القصص ، من ناحية أخرى ، تعكس واقع شباب الجيل الجديد من العراقيين الذين عاشوا في مطلع القرن العشرين حيث كان الجيش البريطاني يطأ أرض بلادهم ، لهذا عكست روحاً مُتوثبّة وساخطة ورافضة لمظاهر التخلف التي تسود المجتمع والنظم الجائرة والعادات البالية التي تتحكم به ، وباحثة في الوقت ذاته عن طريق لصلاحه، وإذا أعجزت هؤلاء قدراتهم عن ذلك ، لم يكن أمامهم إلاّ أن يجأروا بالشكوى[١] .

ومن القصص التي تمثل هذه المرحلة من قصص السيد ، قصة «أبطال الخمرة» من مجموعة «النكبات» الصادرة في عام ١٩٢٢، وهي تدور على موظف يعمل في إحدى المدن العراقية ، ويتصف بالجد والرزانة ، وهو ما يجعله يبتعد عن معاشرة الموظفين الذين يترددون على مجالس الأنس والطرب ويعاقرون الخمر ، حتى سماه هؤلاء بـ (الوحشي) .

لكن القدر ذات يوم يسوقه إلى مجلس من هذه المجالس حيث يُدعى إلى مأدبة يُقيمها صديق في ختان أحد أولاده ، وعند حضوره المأدبة يُفاجأ بموائد عليها كؤوس الخمر ، فيتذمّر ويهم بترك المكان ، لكن بعضهم يستفزه ويتهمه بالتعالي وازدراء الآخرين، آنذاك ، يقف الموظف بطل القصة أمام الجمع ويلقي عليهم خطبة طويلة في مضار الخمر: أنا لست بأحسن منكم ولا من غيركم ، ولكنني لا أشربها لأسباب .

إخواني :

الخمرة وما أدراكم ماهي وما تنطوي عليه من الموبقات والقبائح وما تستر وتخفي من الأوزار والفضائح .

---

(١) مقدمة المجموعة الكاملة لقصص محمود أحمد السيد : علي جواد الطاهر وعبد الإله أحمد . ص ٦.

تسطو بشدّة سلطانها على المُتدين من العباد فتورثهم الهلاك والدمار وتسحر بمغواتها عقول الشباب فتطوح بهم إلى حضيض المفاسد والمنكرات .

إنّ خضوع الرجل لهذه القوة يجره إلى الخضوع لباقي المنكرات والموبقات إذ لا يملك حينئذ حداً لمطامع النفس ولا يوقف رغباتها المتعددة فيرتكب كل ما تصل اليه يده مُفادياً بكل ما يملك سعياً وراء الحصول على ما يقضي به لذاته النفسانية وشهواته الحيوانية ، وهنا تستحكم في قلبه وتنخر عظامه نخر الدود للخشب ؛ بل وتمتص دم حياته؛ فلا يذوق طعم الراحة والهناء ما دام في قيد الحياة .

قال (شارل وانير) في كتابه روح الاعتدال :

الرجل الذي هو عبد الملاهي والملذات وأسير النفس الطموحة ـ ويعني به السكير، أكثر شبهاً بالدب ، توضع في أنفه حلقة حديدُيّة فيقتاد بها إلى حيث يرقص ويلعب وهو مُرغم لا يملك من أمر نفسه شيئاً . وليس هذا التشبيه لمجرد التشنيع والتحقير ، وإنما هو الحقيقة المرّة التي لابدّ من الاعتراف بها . وإنّ هذا الفريق من الناس مسوقون إلى أسوأ حال ، ومنهم من يضحي أعزّ ما يحتفظ به في الحياة الدنيا كالعِرض والشرف لنيل ما يرضي النفس ويقضي مطلبها .الخ.

ويكون للخطبة وقع سيء عليهم ، لهذا يشتمونه ويشتمهم ، ثم يحتدم العِراك ويحدث ما يحدث . ويستمر الصراع بينه وبينهم حتى ينتهي بطرده من الوظيفة .

وهكذا نجد بناء القصة ساذجاً أشبه ما يكون ببناء الحكاية ، وفكرتها قدمت في أسلوب الوعظ والتقرير . كما لم تُعنَ برسم شخصياتها فجاءت باهتة المعالم ، مُسطحة الأبعاد .

أما المرحلة الثانية فتمثلها روية «جلال خالد» وقد نشرها في عام ١٩٢٨ ومجموعتان قصصيتان الأولى «الطلائع» نشرها في ١٩٢٩ والثانية «في ساع من الزمن» نُشرت في ١٩٣٥، وأقاصيص أُخرى نشرها في الصحف والمجلات .

تعكس هذه القصص أتجاهاً جديداً للسيد وتطوراً فنياً واضحاً ، فقد ضعفت الرومانسية فيها وحلت محلها واقعية تمثلت في التقاط وتسجيل جوانب وزوايا مختلفة من

المجتمع العراقي بكل أمانة وصراحة ، كما أصبح بناؤها مُتماسكاً وبرزت فيها النزعة التحليلية ، ونضجت في الوقت ذاته لُغتها .

كتب السيد هذه القصص بعدّ انقطاع عن كتابة القصة دام خمس سنوات ، نضج خلالها فكر السيد وتعمقت ثقافته ، إذ صار يقرأ ما يكتبه قاسم أمين وشبلي شميل وسلامة موسى وطه حسين والعقاد ، ويقرأ القصة التركية الحديثة والقصة الروسية الواقعية ، مِمّا أحدث انقلاباً في تفكيره ، وهو ما جعله ينظر إلى قصصه الأولى باستخفاف حتى عدّها لطخة عار في حياته وحياة الأدب .

صار السيد في هذه المرحلة واقعياً في رؤيته واتجاهه ، واتخذ من القصة أداة للإصلاح الاجتماعي ومحاربة الرذائل والعيوب المُتفشيّة فيه . كتب في إحدى مقالاته يُعبر عن مفهومه الجديد للقصة «... فلمّا أن قرأت هذه القصص الكبيرة الروسية التحليلية (الأرض العذراء) لتورغنيف و (الجريمة والعقاب) لدستويفسكي و (ابن الطبيعة) لهاتزيباشيف وما اليها ، وهذه الاقصوصات الصغيرة التي أكثرت منها الصحف التركية والصحف المصرية ، وهي لأشر الكُتاب أنطوان شيكوف وماكسيم غوركي وتولستوي ومن اليهم ، غيرت رأيي فقد أتضح لي أنتلك القصص ذوات المُفاجآت الرائعة والألوان الساطعة خيالية كاذبة زيفها كاتبوها وعرضوها على الناس في الأسواق والمكتبات لغاية واحدة هي اكتساب المال . ولست أريد أن أحدثك في هذا المقال القصير عن هذه القصص أو تلك ، إنما أُريد أن أدعوا الكُتاب إلى البدء بكتابة القصص الشعبية ، وأن يحتذوا في كتابتها الكُتاب الروسيين هؤلاء ، أضف إليهم أميل زولا وفرانسوا كويه . وأنت تدري أنّ القصة هي العنصر الأهم من عناصر الأدب العالمي في هذا العصر وأنّ الأدب العربي ما زال محروماً منها ، وأنّ من واجب كل أديب أن يُزاول كتابتها ، وأنها يجب أن تُكتب لغاية واحدة : تصوير (الحياة الشعبية) لِتُظهر للعيان الجوانب الكاملة منها والناقصة التي يسعى المُصلِحون إلى إصلاحها ..» .

غير أنّ هذا لا يعني أنّ قصص السيد ليست إلاّ تقليداً حرفياً للقصص الأجنبية ، فلا أصالة فيها ولا محلية ، وإنما هي قصص تجلّت فيها ملامح البيئة العراقية والمجتمع

العراقي ، لقد عرف السيد كيف يستفيد من الخصائص الفنية للقصص الأجنبية ، ويكتب قصصاً يرسم فيها نماذج من مجتمعه بملامحها الواقعية ، ويعرض فيها بالنقد للكثير من عُيوب المجتمع وعاداته البالية .

ومن أهم قصص هذه المرحلة قصة «انقلاب» من مجموعة «الطلائع» كتبت ـ كما قالت المجلة التي نشرتها ـ على الطريقة التحليلية الواقعية التي شاعت في القصص الروسية، وعكست صورة صادقة من صور الحياة البيتية في بغداد .

إنّ «انقلاب» قصة ناجحة ، تتوافر فيها خصائص القصة القصيرة ، فهي تتناول حدثاً مُركزاً وموقفاً واحدً تعيشه شخصية خلال فترة زمنية محدودة ، كما تُعبر عن فكرتها بأسلوب غير مُباشر بوساطة حدثها وحوارها . بطلها مُثقف مُغرم بكتابة المُذكرات عن أيام حياته في سجل أشتراه بعد أن قرأ في إحدى الصُحف أنّ تولستوي كان يُدون مُذكراته كل يومٍ من أيام حياته في سجلات. وهو يرى بوناً بينه وبين زوجته التي لا تفهمه ولا تفهم أفكاره ومقالاته التي ينشرها في الصحف والتي لا ترضى عنها السلطة . يعود بطل القصة ظهراً إلى البيت فيلقى كل شيء على حاله كما تركه حين غادر البيت في الصباح ، فالفراش مُهمل وثيابه مُبعثرة ومُلقاة على الأرض ، فيمتعض ولا يقبل أن يأكل الطعام ، ولو أنه خير طعام كما تقول زوجته ، ثـمّ يشرع في تدوين مُذكراته عن اليوم الذي تجري فيه القصة . وهو حين يرجع إلى سجل مذكراته ، يجده سِجِلاً عاديّاً ، فلا يتضمن إلاّ أشياء تافهة لا معنى لها ، ويروح يُحدّث نفسه «دفترا لكتابة التوافه ؟ وهل أنا إلا رجُل أهملته الحياة في هذه الزاوية من الأرض ، فعاش عيشة الدواب ؟ وماذا لي من أسرار فأمنع نفسي عن تسجيلها ؟ لا تدل هذه الصفحة إلا على أنني جد كاذب ، فلو كان لي أسرار لكُنت أسرع الناس إلى تسجيلها بعد تنميقها والاضافة عليها وزركشتها وتلوينها بالألوان الزاهية ..» . ويظل الطعام على المائدة حتى يلتهمه القط ، آنذاك تبكي الزوجة فيُحاول أن يسترضيها ثمّ ينوي أن يتناول الطعام في أحد المطاعم ، وقبل أن يترك البيت يلقي نظرة على دفتر مذكراته فيحسبه شخصاً يُعاديه ، ويقتطع منه كل الأوراق المكتوبة وعندما يبلغ المطعم يبدأ بقراءتها ، لكنه يجدها تافهة وخالية من المعنى ، عند ذاك يُمزقها وهو يتناول

الطعام ، وحين يخرج من المطعم يتنفس الصُعداء وكان يتملكه شعور كالذي يتملك أحدنا ساعة يسُره نبأ بعد أن يحزنه نبأ .

(جلال خالد)

أما قصته الطويلة «جلال خالد» فهي سيرة ذاتية للسيد كتبها في أسلوب قصصي جمع بين السرد واليوميات . تقع القصة في قسمين يدور القسم الأول على رحلة شاب عراقي مثقف يُدعى جلال خالد إلى الهند ، أثر احتلال الجيش البريطاني لوطنه . في الهند يتعرّف جلال خالد على صحفياً هندياً من الوطنيين الثوريين ، فتؤثر فيه هذه الشخصية تأثيراً كبيراً ، إذ يتعلم منه الكثير مِمّا يتعلق بقضايا السياسة والاجتماع ، كما يجعله يُغير مفاهيمه السياسية الخاطئة .

كان جلال خالد يحمل آراء ومبادئ سياسية رومانسية ، غير ناضجة ، تلقفها من محيطه في العراق ومن قراءاته للكُتّاب الرومانسيين العرب أمثال جبران خليل جبران ومصطفى لطفي المنفلوطي ، فكان يُشخص السلبيات ويعطف على الضعفاء والفقراء ، غير أنه لا يستطيع أن يفعل شيئاً من أجلهم ، فييأس ويتشاءم . لكنه في الهند عرف الوضوح في الرؤية والفكر ، إذ صار يطلع على أحداث الأفكار والنظريات في العلم والسياسة والاجتماع حتى أتسعت آفاق تفكيره ، وعرف طريق العمل والخلاص وأصبحت أفكاره إنسانية . من هنا كان قراره بالعودة إلى الوطن حين اندلعت الثورة فيه ضد المحتلين ، للمساهمة فيها إلى جانب أبناء شعبه ، غير أنه يصل الوطن متأخراً ، فيجد الثورة قد انتهت . الأمر الذي يجعله يحس بحزن عميق ويعتكف في المنزل . ومِمّا يزيد في حُزنه النبأ الذي يأتيه من الهند عن الفتاة اليهودية التي كان يحبها . التقى جلال خالد بسارة في الباخرة التي أقلته من البصرة إلى الهند ، مع أبيها وخطيبها . وبعدّ وصول الباخرة إلى الهند ، يودّع الأسرة ولا يعرف بعد ذلك شيئاً عن مصيرها ، غير أنه يعثر بعدّ فترة على خطيبها وقد جُن ، فيرعاه ويُحاول أن يعرف منه مصير سارة ، لكن دون جدوى . واخيراً يعرف وهو في العراق أنها أصبحت بغياً بعدّ نكبة أبيها وزواجها الفاشل . ولعلّ هذه الحادثة الغرامية أن

تُشكل مصدر التشويق في القصة ، وتضفي عليها بعض الحيوية وتجعل القارئ يتابع قراءتها ، وهي ليست زائدة ولا يضر حذفها الرواية في شيء ، كما يرى أحد الباحثين[1] .

أمّا القسم الثاني من القصة فيتكوّن من رسائل يتبادلها جلال خالد مع صديقين له . نفهم من هذه الرسائل سعي الأصدقاء الثلاثة إلى إصلاح المجتمع وتغييره عن طريق ثقافتهم وأفكارهم الثورية . غير أنهم لا يستطيعون تحقيق ذلك بسبب التخلف الشديد المُسيطر على المجتمع وتعدد مشكلاته .

إنّ «جلال خالد» لا تتوافر فيها شروط الرواية ، فبناؤها مُفكّك وليست ثمة خطة رئيسة تشد بين أجزائها . كما أنّ حوادثها خافتة وتصوير الشخصيات فيها باهت عدا (جلال خالد) ، وفي الوقت ذاته . يُسيطر عليها أسلوب خِطابي وتقريري . مثال ذلك «ولو قدّر لك أن ترى العامل في المعمل وهو مرتد ثوبْه البسيط العادي يقتله الحَر والعمل المستمر المنكب عليه مستسلماً . وعلمت أنّ أجره لا يكفيه لأسفت ولعطفت عليه ولشعرت بالنفرة من تلك النظم الظالمة القاسية التي تستغل الجموع لأجل الفرد الذي لا ماز عنها بعضو من أعضاء الجسم . بل هي بخصائصها الجسميّة والعقلية أرجح وأعلى ..» .

ولعلّ قيمة «جلال خالد» تكمن في كونها من الروايات العراقية الأولى التي كُتبت بأسلوب جاد ، وكونها تعكس تفكير المثقفين العراقيين في أواخر العشرينات الذين كانوا يسعون إلى طرد المستعمر وتغيير مجتمعهم نحو الأفضل ، بَيدّ أنهم بسبب عدم نضج الظروف الموضوعية ، ما كانوا يستطيعون تحقيق ذلك ، فكان الإخفاق وكانت النظرة التشاؤمية الحزينة .

(نجيب محفوظ)

ولد نجيب محفوظ في حي شعبي من أحياء القاهرة سنة ١٩١٢ لأسرة متوسطة الحال تنتمي إلى الطبقة الوسطى ، إذ كان أبوه تاجراً وأفراد أُسرته إمّا موظفون أو ملّاكو

---

(١) نشأة القصة وتطورها في العراق ، ص ٢١٠.

أرض صغار أو مُزارعون .

التحق نجيب محفوظ بالمدارس الحكومية ، ثم دخل الجامعة المصرية ـ كلية الآداب ـ قسم الفلسفة سنة ١٩٣٠، وتخرّج سنة ١٩٣٤، وكان ترتيبه الثاني بين طلبة قسمه . والتحق بالدراسات العُليا غير أنه تركها بسبب انصرافه إلى الأدب .

بعدّ ذلك دخل محفوظ في عالم الوظيفة ، فمارس عدّة وظائف حكومية وبعدّ أن ذاع صيته روائياً كبيراً ، أنتقل إلى وظائف تتعلق بالثقافة والفن .

حصل نجيب محفوظ على ثقافة عميُقة نتيجة لقراءاته الواسعة في الفلسفة والآداب والعلم والفن والتاريخ والسياسة ، قرأها بالعربية والانكليزية والفرنسية . بعد ذلك شرع يقرأ في الأدب العربي القديم بعض المؤلفات الموسوعية كما يسميها مثل «البيان والتبيين» للجاحظ و «الأمالي» للقالي و «العقد الفريد» لأبن عبد ربه ، كما قرأ شعر المعري والمتنبي وأبن الرومي . وعندما نضج اتجاهه القصصي راح يقرأ القصص الواقعية والنفسية والفلسفية ، وتأثر من الأجانب بشكسبير وتولستوي ودستوفسكيو تشيخوف وبروست وتوماس مان وكافكا وبعض الكُتاب المسرحيين أمثال أونيلوشووابسنوسترندبرج ومن العرب تأثر بسلامة موسى الذي ترك فيه ـ كما يقول محفوظ ـ أثراً قوياً في تفكيره ووجهه إلى شيئين مهمين هما العلم والاشتراكية وقرأ له رواياته الأولى وهي مخطوطة ونشر بعضها في مجلته «المجلة الجديدة» . كذلك تأثر بالعقاد وتعلمّ منه قيماً مهمة مثل قيمَة الأدب فناً سامياً لا وسيلة للتكسب وأهمية الحرية في الفكر وفي حياة الإنسان .

بدأ محفوظ حياته الأدبية بكتابة بعض القصص المعروفة بأسلوبه ونظم الشعر وقصيدة النثر ،ثمّ أنتقل إلى كتابة المقال الفكري والأقصوصة ونشرهما في الصحف والمجلات منذ عام ١٩٣٢.

بعد ذلك اتجه إلى كتابة الرواية ، فنشر أول رواية وهي «عبث الاقدار» في عام ١٩٣٩، ثم توالى نشر رواياته حتى أصبحت مجموعة كبيرة جعلت منه كاتباً من أهم كُتاب الرواية العربية الحديثة والمعاصرة ، وهو لا يزال حياً يرزق ويواصل عطاءه الأدبي والثقافي ، مع أن الملاحظ على رواياته الأخيرة هبوط مستواها الفني

والفكري بالقياس إلى رواياته الأولى .

روايات نجيب محفوظ :

يقف نجيب محفوظ في طليعة كُتاب الرواية العربية الحديثة ، فهو أغزرهم ، نتاجاً وأكثرهم جديّة ، حتى قيل عنه أنه مثل ديكنز عندّ الانكلّيز وتولستوي عند الروس وبلزاك عند الفرنسيين . ونتاجه الروائي مُتنوع الاتجاه والأسلوب ، فرواياته الأولى تاريخية وهي « عبث الاقدار» ١٩٣٩ و «رادوبيس» ١٩٤٣ و «كفاح طيبة» ١٩٤٣. والرواية الأولى والثانية لا تعدو أن تكونا حلقة في سلسلة تاريخ مصر ، قلد فيها روايات جرجي زيدان التاريخية ، وغلبت عليها رؤية فكرية ساذجة وأسلوب تقريري قائم على التعميم والمباشرة . أما الثالثة «كفاح طيبة» فهي على الرغم من موضوعها التاريخي ذات صلة بالواقع ، لأنها حاولت توجيه رسالة من الماضي إلى الحاضر هي دعوة للمصريين المعاصرين إلى التخلص من المحتلين الانكليز، كما تخلصت مصر القديمة من الغزاة الهكسوس .

ثمّ اتجهت رواياته أتجاهاً جديداً هو الاتجاه الواقعي إذ صارت تتخذ موضوعاتها من الواقع وتصور قضايا اجتماعية وسياسية تتعلق بمصر الحديثة.

يبدأ هذا الاتجاه برواية «القاهرة الجديدة» ١٩٤٥، ثم روايات «خان الخليلي» ١٩٤٦ و «زقاق المدق» ١٩٤٧ و «السراب» ١٩٤٨ و «بداية وناهية» ١٩٤٩، وينتهي مع صدور ثلاثيته المشهورة وهي «بين القصرين» و «قصر الشوق» و «السكرية» (×).

إنّ لرواية «القاهرة الجديدة» أهمية كبيرة بين روايات نجيب محفوظ، وذلك لأنه حاول فيها أن يواجه مجتمعه مواجهة مباشرة ويصور واقعاً عاشه واختبره بنفسه . وهي تدور على مجموعة من طلبة الجامعة ، تتخرج في عام ١٩٣٤، وهو العام نفسه الذي تخرج فيه نجيب محفوظ ، وتحاول أن تشق طريقها في الحياة ، غير أنها تصطدم بعوائق وعقبات تحول بينها وبين الحياة الكريمة ، الأمر الذي يدفع بعضهم إلى السقوط والانحراف . والرواية تركز أساساً على فساد الواقع في الثلاثينات نتيجة لسيطرة أقلية ارستقراطية فاسدة على مقاليد الأمور .

وفي رواياته الواقعية الأخرى صور محفوظ مراحل زمنية مختلفة من تاريخ مصر حتى قيام ثورة ٢٣ تموز عام ١٩٥٢ في مصر ، وأبرز فيها شخصيات مختلفة تنتمي إلى الطبقة الوسطى بمستوياتها المختلفة ، مصوراً سلوكيتها وأسلوب تفكيرها ، وهي تعيش في واقع غير طبيعي اختلت فيه القيم أو الموازين وغلب عليه الفقر والفساد والاضطراب .

بلغ هذا الاتجاه ذروته في الثلاثية التي تنتمي إلى رواية الأجيال ، سجل فيها بأسلوب فني رائع مرحلة زمنية مهمة من تاريخ المجتمع المصري الحديث تتمثل في الفترة الواقعة بين قبيل الحرب العالمية الأولى ومنتصف الحرب العالمية الثانية ، وركز فيها على سير الزمن وتأثيره في عدّة أجيالٌ من المصريين .

وعلى الجملة صور محفوظ في رواياته الواقعية وضع الطبقة الوسطى في مصر في الثلاثينات والاربعينات . وقد وفق في تصوير هذا الوضع نظراً لكونه أحد أفراد هذه الطبقة الذي عاش كل الظروف التي مرّت بها هذه الطبقة ، وعانى من المشكلات التي تعرضت لها . وهذا الوضع الذي تعكسه هذه الروايات هو وضع مأساوي ولهذه المأساة ثلاث صور كما يرى الناقد المصري رجاء النقاش[1] .

أما الصورة الأولى لهذه المأساة فتتمثل في أفراد من هذه الطبقة يحاولون الصعود إلى أعلى . إن هؤلاء يملؤهم القلق والطموح لأنهم يرون من مستويات اجتماعية أعلى بكثيرٍ من مستواهم الاجتماعي ومن ثمّ يريدون الوصول إلى ذلك ، لكنهم يخفقون وينتهون إلى نهاية مأساوية ، مثال ذلك «حسنين» بطل رواية «بداية ونهاية» الذي يحاول محاولة عنيفة أن ينتقل من الطبقة الوسطى الصغيرة إلى الطبقة الوسطى الكبيرة ، وليس أمامه أمكانيات مادية طبيعية تساعده على بلوغ هذا الهدف ، فيستعين بأفراد أُسرته لكي يعملوا حتى يحقق أهدافه ، إذ يطلب إلى أخيه الكبير الذي يعمل في تجارة المخدرات ، وأُخته الخياطة ، أن يصرفا عليه حتى يتخرج ضابطاً وعندما يصل إلى هذا الهدف ،

---

(١) كتبت الثلاثية قبل ثورة ٢٣ تموز ـ ١٩٥٢ ونشرت بعدها (١٩٥٦ ـ ١٩٥٧) .
أُدباء معاصرون ، ص ١٥٦ ـ ١٦٤.

يتخلص من خطيبته الأولى التي تنتمي إلى نفس طبقته، ويتطلع إلى الزواج من فتاة تنتمي إلى أُسرة ثرية. لكن كل شيء ينهار فجأة، إذ تسقط أُخته ويفتضح أمر أخيه العامل في تجارة المخدرات، وترفضه الأسرة الثرية. وحين يُكتشف هذه الحقيقة، وهو في طريقه إلى الوصول إلى طبقة أعلى، ينتحر.

وهناك أفراد آخرون لا ينتحرون، وإنما يرضون بالهوان والانحطاط في سبيل الوصول إلى مستوى اجتماعي أرقى مثل «محجوب عبد الدايم» بطل رواية «القاهرة الجديدة» الذي يُفرّط في شرفه، إذ يقترن بعشيقة أحد الوزراء ليكون ستاراً شكلياً للعلاقة بين الوزير وعشيقته، وذلك حتى يشغل منصباً مرموقاً يؤهله ليبلغ هذا المستوى الاجتماعي الذي يحلم به. إنّ هذه النماذج التي صورتها روايات نجيب محفوظ، تُجسد صورة لمجتمع تنعدم فيه الفرص المتكافئة وتقوم الحياة فيه على التنافس الطبقي المرير، ولا يستطيع الإنسان فيه أن يتقدّم خطوة إلى الأمام، دون أن يدفع ثمناً باهضاً.

وتتمثل الصورة الثانية من صور المأساة فيما يُسمّى بمأساة «الضعف الاقتصادي» فحين يكون الإنسان فقيراً وضعيفاً اقتصادياً يكون قابلاً لأن يتشكل حسب إرادة من هو أقوى منه اقتصادياً، حتى لو كان هذا الشكل الجديد غير إنساني وغير مقبول. مثال ذلك «حميدة» بطلة رواية «زقاق المدق» فهي فتاة رقيقة وجميلة لكنها فقيرة لا تملك ما يحمي حياتها، ومثلها «عباس الحلو» الذي يحبها ولا يملك مالاً يحمي به نفسه وحبيبته، لهذا يضطر إلى السفر بعيداً للعمل لتحقيق هذه الغاية، وآنذاك تذهب الفتاة فريسة سهلة لمن يملك المال، وتتشكل حسب إرادته فتسقط وتصبح راقصة رخيصة تعمل في المواخير.

وأما الصورة الثالثة من صور مأساة الطبقة الوسطى الصغيرة فتتمثل في مأساة «المثقفين» فالمُثقفون في هذه الروايات يعيشون في تناقض عنيف هو سبب مأساتهم، فهم يتمتعون بوعي يرفعهم عن الواقع، فيرفضون كثيراً من القيم المعروفة في مجتمعهم. وأحياناً يندفعون في هذا الرفض حتى ينتهي بهم الأمر إلى الانفصال عن الواقع، لكنهم في الوقت ذاته لا يستطيعون تغيير هذا الواقع حتى يتلاءم مع أفكارهم. والنتيجة هي عُزلتهم عن الواقع واغترابهم وعدم ارتباطهم بأية علاقة مع الحياة الواقعية. وأوضح مثال

لذلك «كمال عبد الجواد» بطل الثلاثية الذي يحمل أفكاراً وتطلعات مثالية ، ولمّا لا يستطيع تحقيقها يُصاب بالقلق والحيرة ، ولا يصل إلى اليقين الذي يسعى إلى إيجاده في حياته ، وفي الوقت نفسه يخفق في الحب ، والنتيجة أنه يصبح «لا منتميا» .

ولا تكمن جذور هذه الصور الثلاث للمأساة في حياة الطبقة الوسطى في الظروف الاجتماعية والزمن حسب ، بل في عنصر آخر غامض يُسمّى بـ «القدر» فهو لا يزال يؤثر في حياة الإنسان ويلعب دوراً كبيراً فيها .

جمع نجيب محفوظ في هذه الروايات بيّن خصائص المذهبين الواقعي والطبيعي ، فعُنيّ بالوصف التفصيلي للأحداث والأمكنة . كما رسم شخصياته رسماً تفصيلياً ، فلم يترك صغيرة أو كبيرة تتصل بهم دون أن يُسجلها ، فهو يرسمهم من الخارج ويُحدد البعد الجسمي والاجتماعي لهم ، وفي الوقت عينه يرسمهم من الداخل فينفذ إلى أعماقهم وبواطنهم محدداً بُعدّهم النفسي . كذلك عُنيّ بتجسيد أثر البيئة والوراثة في شخصياته .

أما أسلوبه فقد أنتقل من الأسلوب البلاغي والشكلي إلى الأسلوب القصصي الذي تهدف فيه كل جملة إلى تطوير الأحداث والكشف عن الشخصيات . وهو في جملته ، أسلوب يستمد وجوده من العربية الفصحى ، غير أنّ كلمات عامية أو أجنبية تتخلله أحياناً.

ويكثر الحوار في هذه الروايات ويلعب دوراً كبيراً في الكشف عن العُقدة والشخصيات ، وهو حوار موجز وموح وحافل بدلالات ومعان مختلفة . أما لغة حواره فتنتمي إلى الفصحى دونّ العامية التي شاعت في حوار غيره من الروائيين ، لأنّ محفوظ من دعاة الفصحى . قال مرّة في رده على أحد النقاد «أن اللغة العامية من جملة الأمراض التي يعاني منها الشعب والتي سيتخلص منها حتماً حين يرتقي ، وأنا أعتبر العامية من عيوب مجتمعنا مثل الجهل والفقر والمرض تماماً» .

✿ ✿ ✿

بعد هذه المرحلة التي انتهت بصدور الثلاثية وسكت بعدها نجيب محفوظ فترة من الزمن ، لم ينشر خلالها شيئاً ، بدأت مرحلة جديدة في روايات محفوظ حيث تغير مضمون الرواية وشكلها . وقد أختلف النقاد والباحثون في تسميتها ، فمنهم من سماها

بالمـرحلة الفلسفية ، ومـن سـماها بالرمـزية والتعبيـرية والواقعـية الوجـودية وغيـرها مـن التسميات .

بدأت هذه المرحلة بعد قيام الثورة في مصر عام ١٩٥٢، وبالذات في عام ١٩٥٩ الذي شهد صدور رواية «أولاد حارتنا» ، ثمّ صدرت روايات«اللص والكلاب» ١٩٦٢و « السمان والخريف» ١٩٦٢و «الطريق» ١٩٦٤و «الشحاذ» ١٩٦٥و «ثرثرة فوق النيل» و « ميرامار» وغيرها .

تتميز مضامين روايات هذه المرحلة بإبراز قضايا فكرية وفلسفية ومشكلات إنسانية عامة تواجه الإنسان المعاصر في كل مكان ، كالشعور بالغربة والضياع والعبث والبحث عن الخلاص والانتماء واليقين ... الخ .

ولهذا رأى بعض النقاد في هذا انتقال محفوظ من المحلية إلى العالمية ، فهو ـ كما رأينا ـ في رواياته الأولى عنيّ بتصوير قضايا اجتماعية وسياسية تهم الطبقة الوسطى خاصة والمجتمع المصري عامة وهذه القضايا انتهت أو أصبحت في طريقها إلى الانتهاء بعدّ قيام الثورة ومحاولتها حل المشكلات الاجتماعية في مصر حلاً يعتمد على العلم والاشتراكية . وفي حديث من أحاديثه إلى الصحافة ، حدّد محفوظ مضامين اتجاهه الجديد قائلاً « وباختصار أنّ روايات هذه المرحلة ذات أطروحة أو ذات قضية محددة . تسعى لتأكيدها بالأحداث والشخصيات والمواقف» .

فرواية «السمان والخريف» تدور على مشكلة الإحساس بالغربة وعدم الانتماء ، وتتجسّد في الشخصية بطل الرواية «عيسى الدباغ» وهو موظف كبير وعضو في حزب الوفد الحاكم . تقوم ثورة ٢٣ تموز عام ١٩٥٢، فيُفصل من وظيفته وتبدأ أزمته التي تتمثل في حيرته وتمزقه بين تأييد الوضع الجديد ورفضه بسبب فصله من الوظيفة ، أنه يحس بأخطائه في الماضي ، ويحاول أن يتلاءم مع الحكم الجديد ، لكنه لا يستطيع ، إذ أنه يرى نفسه ضائعاً ومطروداً ولا دور له إطلاقاً في الحياة الجديدة . ويحلم البطل بالهجرة إلى مكانٍ آخر لعله يجد فيه خلاصاً من أزمته ، فيتوجه إلى الاسكندرية وهناك يُغرق نفسه في الخمر والجنس والتسكع ، لكن آلامه تزداد وضياعه يشتد وينتهي إلى مصير مأساوي .

فمحور الرواية أذن مأساة إنسانية عامة تستمد جذورها من واقع المجتمع المصري ، لكنها تعلو بعدّ ذلك إلى مستوى الإنسان في كل مجتمع .

وتدور رواية «الشحاذ» على مشكلة البحث عن اليقين والحقيقة ومعنى الحياة . وبطلها محام ثري يملك كل مقومات النجاح والسعادة ، غير إنه يُعاني من أزمة نفسية تتمثل في إحساسه بخلو حياته من أي معنى ، الأمر الذي يجعله يترك بيته وأُسرته بحثاً عن هذا المعنى المفقود . ثمّ يُجرب كل شيءٍ ، لكن بلا جدوى . وتنتهي الرواية باعتقاله ، وهو غائب عن العالم ، مع صديق تطارده الشرطة . أي أنّ محور الرواية مشكلة وجودية قوامها الشعور بعبثية الحياة وخلوها من أية غاية أو هدف وبحث الإنسان عن تبرير لحياته .

أما الشكل الفني لهذه الروايات فيتصف بالإيجاز في السرد وترك الأسباب والتفاصيل في الأحداث . وفي رسم الشخصيات ، واستخدام أسلوب شعري موح تعكس ألفاظه وجمله صوراً وظلالاً ومعاني مكثفة وإيحاءات مختلفة .

وفوق هذا تستعين هذه الروايات بعدّة وسائل لتجسيد أفكارها وقضاياها ، أهمها الرمز . مثال ذلك شخصية الشيخ علي الجنيدي في رواية «اللص والكلاب» وهو متصوف يلجأ اليه بطل الرواية بين آونة وأُخرى . إنّ هذه الشخصية ترمز إلى حياة الوداعة والسكينة والهدوء ، وهيّ نقيض حياة العنف والاضطراب والقلق التي يعيشها البطل .

ومن هذه الوسائل تيار الوعي الذي يأتي في هذه الروايات وسيلة للكشف عن أفكار الشخصيات وأعماقها وعالمها الداخلي ، ويأتي ذلك في جمل لا تبدو متصلة فيما بينها أتصالاً منطقياً .

ويتصل بتيار الوعي التداخل في الأزمنة وذوبان الحواجز والحدود بين الماضي والحاضر والمستقبل ، وغياب الحدود بين الأمكنة وتداخلها . والحلم الذي يأتي وسيلة فنية للنفاذ إلى بواطن الشخصيات وإلقاء الأضواء على خواطرها النفسية الكامنة[1] .

وفيما يأتي دراسة وتحليل لرواية من روايات نجيب محفوظ :

(١) اتجاهات الرواية المصرية ، ص ٢٥٩ ـ ٣٠٥.

بداية ونهاية :

تدور الرواية على أُسرة من الطبقة الوسطى الصغيرة ، تتكون من أب موظف وأُم وأبنة (نفيسة) وثلاثة أبناء هم حسن وحسين وحسنين . يموت الأب فجأة بسكتة قلبية فيتردّى وضع العائلة إذ تعيش على راتب تقاعدي لا يزيد عن خمسة جُنيهات . وتُحاول الأُسرة أن تشق طريقها في الحياة بصعوبة بالغة ، فتبيع معظم أثاثها وتُغيّر مسكنها وتصبح « نفيسة » خيّاطة لتساعد أخويها ليكملا تعليمهما . لكن الأخ الكبير يترك المدرسة وينحرف ويعمل في تجارة المخدرات . أما حسين فيكمل تعليمه الثانوي ويصبح موظفاً صغيراً في (طنطا) . وأما حسنين الأخ الأصغر فكان ذا طموح يدفعه إلى تخطي وضعه الاجتماعي والطبقي فيتخرج ضابطاً ويفسخ خطبته لابنة الجيران ويتقدم لكريمة أحد الأثرياء ، كما ينقُل مُسكن العائلة إلى حيٍّ راق . لكن كل أحلامه تنهار فجأة أمام الحقيقة الرهيبة التي تتمثل في وضعه الطبقي واستحالة تغيير هذا الوضع بسبب طبيعة النظام الطبقي السائد في البلاد ، إذ ترفض الأسرة الثريّة مصاهرته ، ويصبح أخوه حسن مُطارداً من قِبل العدالة بعدّ أن يُفتضح أمره مُهرباً للمخدرات ، وتضبّط أُخته في بيت للدعارة ،وآنذاك لا يجد حسنين مفراً من أن يدفع أُخته إلى الانتحار ثمّ ينتحر بعدها

إنّ الجو الغالب على الرواية جو أسود قاتم ، فالأسرة تعيش في ظروف سيئة بسبب فقرها وبؤسها ، وأفراد الأُسرة مهمّا يسعوا ومهمّا يبذلوا من جهد لتحسين وضعهم ، فالنتيجة لا تختلف ، فالبؤس يبقى والاحباطات تتوالى والمشكلات تتفاقم . وواضح أنّ الرواية توحي بأنّ كل ذلك يعود إلى نظام المجتمع الطبقي والنظام السياسي الحاكم وظروف الاحتلال الأجنبي للبلاد ، فوسط هذا الجو غير السوّي والموبوء لا يستطيع الإنسان أن يعيش حياة كريمة إلاّ إذا كانّ منتمياً إلى الطبقات الاجتماعية العُليا . فمثلاً نجد في الحوار الدائر بينّ الأم وأبنائها . إنّ الاحتلال الأجنبي هو السبب في مأساة الأُسرة :

ـ أرأيت أنّ الأرواح التي زُهِقت لم تذهب تضحياتها عبثاً . ولم تغضب هذه المرأة لشعورها بأنّ الخطر قد زال وحلّ محله السلام ولكنها لم تنثنِ عن رأيها . فقالت : هيهات

أن يُعوّض شيءٍ عن هلاك روح شابّة .

فقال حسنين ضاحكاً : لقد عشتِ يا أُماه نصف قرن في ظل الاحتلال فلندعُ الله أن يمُدّ لنا في عمرك نصف قرن آخر في كنف الاستقلال فقالت الأم مُمتعضة :

ـ احتلال . استقلال . لا أدري أي فرق بينهما . خير لنا أن ندعو الله أن يكشف عنا الغُمّة وأن يُبدلنا من عُسرنا يسراً . فقال حسنين بحماس وإيمان :

ـ لو لم يكن الاحتلال لما تركت أُسرتنا بعدّ موت أبي بلا معين . (ثمّ مخاطباً حُسين) أليس كذلك ؟ فقال حُسين بتأمّل . أعتقد هذا .

وهناك باحثون يرون أنّ مأساة الأسرة لم تأت بسبب العامل الاجتماعي حسب . بل بسبب قوى أُخرى يفوق تأثيرها تأثير العامل الاجتماعي ، لأنها تقهر الإنسان قهراً . وهذه القوى تتمثل في القدر والطبيعة البشرية : إنّ القدر يُمثل العامل الرئيس المؤثر في مأساة الأسرة فلولا الضربة القوية المتمثلة في موت الأب لما وقعت المأساة ، لأنّ موت الأب هو الذي أدّى إلى ضياع المصدر الرئيس لدخل الأسرة . أمّا طابع الشخصيّة فيُمثل العامل الثاني المؤثر في مصير الأسرة . وطابع الشخصيّة عندّ نجيب محفوظ يأتي بمثابة قدر ثان يسميه الفطرة أو الغريزة . ولعلّ أهم ما يؤثر في هذا العامل الوراثة التي تنتقل من الآباء إلى الأبناء ، ثمّ أسلوب التربية . فمثلاً نرى انحراف الأبن الأكبر حسن يعود إلى التربية المائعة التي تلّقاها على يد أبيه . مِمّا جعله يكبر وهو لا يؤمن بالأخلاق أو القانون أو الواجب[1] .

لعلّ من أهم مزايا الرواية رؤية المؤلف الواضحة والعميقة التي تتجسّد فيها ، على نقيض رواياته السابقة التي جاءت رؤيتها غائمة أو ساذجة . وهذه الرؤية تمثلت ـ كما رأينا ـ في مأساة الطبقة الوسطى الصغيرة في مصر خلال الثلاثينات من هذا القرن .

فضلاً عن ذلك تمتاز الرواية ببناء مُتماسك ومُتلاحم ، إذ ليس فيها حكايات أو محاور متوازية أو أمور زائدة يُمكن حذفها . أن الرواية صورت ، في أسلوب دقيق ، وضع ومصير أُسرة واحدة تعيش في مكان وزمان محدودين ، ولم تتناول من الأحداث

(١) اتجاهات الرواية المصرية . ص ٢٥٩ ـ ٣٠٥.

والشخصيّات عدا ذلك ، إلاّ ما له علاقة مباشرة بالأسرة .

ومن مزايا الرواية أيضاً أسلوبها المتصف بالطابع القصصي الذي يتعمد على لغة التصوير بدلاً من لغة التقرير . ويقوم الأسلوب في الوقت ذاته على جُمل قصيرة ذات إيقاع سريع وألفاظ تتصف بالمرونة . مثال ذلك هذه الفقرة التي تبدأ بها الرواية «ألقى الضابط نظرة كئيبة على الردهة الطويلة التي تفتح عليها فصول السنتين الثالثة والرابعة . وقد شمل المدرسة ـ التوفيقية ـ سكون عميق ، ثمّ مضى إلى فصل من فصول السنة الثالثة. ونقر على الباب مستأذناً . ودخل متجهاً صوب المُدرس وأسر في أُذنه بضع كلمات . فسدّد المدرس بصره صوب تلميذ يجلس في الصف . الثاني وناداه قائلاً : حسنين كامل علي .

فقام التلميذ وهو يُردد بين المدرس والضابط نظرة مليئة بالترقب والقلق وغمغم : أفندم ؟ فقال المدرس : أذهب مع حضرة الضابط» .

أما الشخصيات فهي متباينة الطباع ، مختلفة السمات ، فحسنين قلق ومضطرب وذو تفكير برجوازي ، يُحب المظاهر أكثر من المبادئ والمُثل ، فهو حين يموت أبوه لا يجزع لموته قدر ما يجزع لتواضع مأتمه وقبره ، ويسعى جاهداً أن يُغير وضعه الاجتماعي بوسائل شتى فيصرف على تعليمه مِمّا تحصل عليه أُخته من الخياطة ، ومن المال الذي يصل عليه أخوه حسن من تهريب المخدرات . ويلتحق بالكلية العسكرية حتى يكون ضابطاً ليضفي على نفسه مظاهر القوة والسيادة ويعيش في أحلام ورديّة ، لكنه يصحو فجأة ليرى نفسه في أسوأ وضع ، ولا يجد الخلاص إلاّ في الانتحار .

على حين نجد أخاه حُسين شخصيّة مُتماسكة وصورة ، فهو يؤمن بالمبادئ والمُثل ويحمل أفكاراً اشتراكية ويحلم بالإصلاح الاجتماعي ويُضحي في سبيل أن يكمل أخوه الأصغر تعليمه ، وأن يُحسن وضع أُسرته المعاشي ، وهو في الوقت ذاته راضٍ عن واقعة ، ويجد العزاء عن بؤس واقعه في الثقافة ، كما لا يبحث عن الحل الفردي لأزمة أسرته ، من هنا يسلم من التمزق.

وأما الأخت فهي فتاة عانس ، لا مال لها ولا جمال ولا أب ، لا تجد أحداً يُعنى بها

بعد موت أبيها وانشغال أُمها بأمور الأُسرة ومُتطلباتها فتضطر إلى العمل خيّاطة لتساعد أُسرتها . وعندما تلتقي بأول رجل يخدعها بمعسول الكلام ، تستسلم له ، لكنه لا يتزوجها بسبب فقرها ثمّ تسقط تدريجياً حتى تصبح مومساً . وحين يُكتشف أمرها تقرر الانتحار بتشجيع من أخيها حسنين .

والشخصيات عموماً يعني المؤلف برسمها بوسائل مختلفة أهمها الوصف المباشر والحوار والمنولوج الداخلي ، لكنّ الشخصيّات من جهة أُخرى ، لا تبدو نامية ، فأفعالها تسير حسب طبيعة الشخصيّة وفي أتجاه المأساة التي تنتهي اليها ، في طريق ضيّق لا تكاد الشخصيّة تخرج منه وكأنه لا إرادة لها . لهذا حين يُدرك القارئ طبيعة الشخصيّة في بداية الرواية ، يصبح قادراً على استنساخ كل ردود أفعالها ، أي أنّ تصرفاتها لا تحمل أية مفاجآت للقارئ ، كذلك لا يضيف مرور الزمن وتوالي الأحداث جديداً إلى الشخصيّة من الداخل ولا يمنحها تطوراً .

(مصادر الفصل التاسع)

١ ـ اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة ١٩٦٧ : شفيع السيد ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٨ .

٢ـ أدباء معاصرون : رجاء النقاش ، كتاب الهلال ، ١٩٧١ .

٣ـ بداية ونهاية : نجيب محفوظ ، مكتبة القلم ، بيروت ، د . ت .

٤ـ الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ : عبد الرحمن ياغي دار العودة ـ دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٧٣ .

٥ـ حديث عيسى بن هشام : محمد المويلحي ، الدار القومية ، القاهرة ، ١٩٦٤ .

٦ـ حركات التجديد في الأدب العربي : عبد المحسن طه بدر وآخرون ، دار الثقافة القاهرة ، ١٩٧٥ .

٧ـ دراسات في الرواية المصرية : علي الراعي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة ، ١٩٦٤ .

٨ـ الرواية العربية واقع وآفاق : بطرس حلاق وآخرون ، دار أبن رشد بيروت ، ١٩٨١ .

٩ـ زينب : محمد حسين هيكل ، دار النهضة المصرية ، ط ٦ ، ١٩٧٢ .

١٠ـ الشحّاذ : نجيب محفوظ ، مكتبة مصر ، د . ت .

١١ـ عشرة أدباء يتحدثون : فؤاد دواره ، كتاب الهلال ، ١٩٦٥ .

١٢ـ فجر القصة المصرية : يحيى حقي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥ .

١٣ـ قصاصون من العراق : سليم السامرائي ، وزارة الأعلام ، بغداد ، ١٩٧٧ .

١٤ـ القصص في الأدب العراقي الحديث : عبد القادر حسن أمين ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ١٩٥٦ .

١٥ـ القصة القصيرة دراسة ومختارات : الطاهر أحمد مكي ، دار المعارف بمصر ط ٢،

.١٩٧٨

١٦ـ القصة القصيرة في مصر : عباس خضر ، الدار القومية ، القاهرة ، ١٩٦٦.

١٧القصة في الأدب العربي الحديث: محمد يوسف نجم .المكتبة الأهلية ، بيروت، ط٢، ١٩٦١.

١٨ـ المجموعة الكاملة لقصص محمود أحمد السيد : إعداد وتقديم علي جواد الطاهر وعبد الاله أحمد ، وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ، ١٩٧٨ .

١٩ـ نجيب محفوظ الرؤية والأداة : عبد المحسن طه بدر ، دار الثقافة بالقاهرة ، ١٩٧٨.

(الفصل العاشر)

المسرحية

المسرحية جنس من الأجناس الأدبية القديمة التي تمتد جذورها في أغوار التاريخ .

عرف المسرح في صورة بدائية ساذجة عندّ قُدماء . المصريين . وكان مسرحاً دينياً محوره أسطورة . دينية هيّ أسطورة «ايزيس وازوريس» التي تدور على الصراع بين إله الخير وإله الشر . والراجح أن الكهنّة كانوا يمثلون هذا الغرض الأسطوري داخل معابد مغلقة حيث لم يكن مسموحاً للجمهور مشاهدته . لهذا لم ينمُ هذا المسرح ولم يتطور وسرعان ما مات دون أن يترك أثراً ما .

ومثل ذلك ما شاع عند البابليين في العراق ، إذ كانوا يمثلون خلال أعياد رأس السنة البابلية دراماً دينية محورها موت الإله مردوك وصعوده إلى السماء .

لكن المسرح ظهر في صورة متطورة في بلاد اليونان خلال القرن الخامس قبلّ الميلاد ، وقد نمّا وتطوّر من الاحتفالات الدينية التي كانت تُقام للإله (باخوس) إله الخمر والخصب والنماء .

كان المسرح اليوناني القديم مسرحاً شعرياً ذا تقاليد وأُسس واضحة ومتطورة تتمثل في تبلوره في نوعين هما المأساة والملهاة ، وإفرازه نصوصاً مسرحية يتوافر فيها كل مقومات الجمال والكمال ، وخلقه نقداً منهجياً قام على استنباط وتحديد قواعد وخصائص المسرحية الشعرية ، كما ورد في كتاب أرسطو «فن الشعر» .

انتقل المسرح الشعري بعدّ ذلك إلى الرومان الذين ساروا فيه على نهج اليونان في

الحفاظ على أُصوله وتقاليده . ثمّ أزدهر في فرنسا إبان القرن السابع عشر الميلادي على أيدي الكلاسيين الجدد وهم كورني وراسين وموليير .

وبحلول القرن التاسع عشر أخذ الشعر يتراجع من مساحة المسرح ليحُل محله النثر ، نظراً لسيادة الواقعية في المسرح والأجناس الأدبية الأُخرى . وفيما بعد شدّ المسرح تيارات واتجاهات أُخرى مثل الرمزية والتعبيرية والملحمية والعبث واللامعقول .

أما الآدب العربي القديم فلم يعرف المسرح بالشكل والقالب الغربيين لكنه عرف صيغاً وضروباً أُخرى من التمثيل تختلف كل الاختلاف عن صيّغ وقوالب المسرح الغربي فمن المعروف أنّ المسرح ليسّت له صيغة واحدة أو شكل واحد ، بل صيّغ وأشكال مختلفة تبعاً لاختلاف ثقافات الأُمّم وحضاراتها ، ونظراً لاشتهار صيغة المسرح الغربي التي هيّ أساساً صيغة المسرح اليوناني . أصبح الشائع أنّ المسرح ليس إلاّ المسرح الغربي ، فهو المسرح الوحيد في العالم ، وكل مسرح يختلف عنه ، لا يُعدّ مسرحاً ولا يّمُت بصلة إلى المسرح . وهذا ما حدث فيما يخص المسرح العربي القديم الذي أنكر وجوده الباحثون لأنهم وجدوه يختلف عن المسرح الغربي في طبيعته وخصائصه من هنا كانّ شيوع الأحكام والآراء الخاطئة عن المسرح عندّ العرب ، وظنّ الكثيرين أنّ العرب لم يعرفوا المسرح والتمثيل بأية صورة من الصور .

والحق أنّ الثقافة العربية القديمة عرفت صوراً وفنوناً تمثيلية مختلفة عكست خصائص وسمات المجتمع العربي والحضارة العربية وأهمها الحكواتي والمقامة وخيال الظل والقرقوز .

الحكواتي :

شاع فن الحكواتي في التراث العربي القديم . والحكواتي قاص ماهر يجيد الحكاية ويشفع حكاياته وقصصه بمحاكاة الصفات والخصائص والأصوات ، أي أنه يهدف بوساطة الإشارات والحركات التي يستخدمها أثناء القص إلى إيضاح وتجسيم ما يُريد أن يقوله ، فكان عمله هذا صورة من صور التمثيل . لكن التمثيل كان يؤدي بوساطة مُمّثل

فرد واحد بلا مُشاركة مُمّثلين آخرين . وكانت الجماهير العربية تجد فيما يقدمه الحكواتي تسلية ومتعة عظيمتين ، حتى أنها كانت تتخاصم فيما بينها من شدّة التأثير الذي يتركه الحكواتي في نفوسها .

إنّ هذا القالب التمثيلي يستند إلى فلسفة تختلف عن فلسفة القالب الأوربي ، وهي قيامه على فكرة التقليد وليس على فكرة التمثيل . أي أنّ المُمّثل هنا لا يتقمّص شخصيّة من الشخصيّات أو يحل فيها حلولاً تاماً ، وإنما يُحاول أن يكشف بأسلوب التقليد عن سمات وملامح وكوامن شخصيّة أو شخصيّات أُخرى . ولا يحتاج هذا القالب إلى خشبة مسرح أو ديكور أو إضاءة أو مكياج ، لأنّ الحكواتي يُقدم عمله بملابس عاديّة وفي أي مكان . ومن أشهر الحكواتية أبن المغازلي الذي عاش في عهد المعتضد . كانْ يشفع قصصه بمحاكاة الصفات والخصائص ، وقد مثل بين يدي الخليفة شخصيات مختلفة . هذا ويسعى منذ عدّة سنوات جمهرة من المسرحيين العرب إلى أحياء شخصية الحكواتي وتطويرها لتكون محور المسرحية واطارها العام بقصد تأصيل المسرح العربي المعاصر ، أي ليكون المسرح العربي عربياً في القالب والمضمون بعيداً عن تأثيرات المسرح الغربي .

المقامة :

يرى بعض الباحثين «أنّ المقامّة في أصلها أدب تمثيلي ، وأنها من القيام في دار الندوة إبان العصر الجاهلي . كانت تمثيلاً مباشراً متواصلاً يقوم به مُمّثل فرد . ومن هنا امتزجت بالسرد القصصي وتطورت في العصور الإسلامية إلى مواقف يؤديها الزهّاد أمام الخلفاء والسلاطين»[(١)] .

يتوافر أغلب مقومات الدراما في المقامّة ، وأهمها حضور الجمهور المتفرج ووقوف رواية الممثل أمام الحضور ، وقصة تدور على أزمّة تنمو وتتطوّر ثمّ تنفرج ، وشخصية رئيسة ثابتة تدور حولها أحداث القصة وشخصيات أُخرى ، وحوار ذو طبيعة

---

(١) خيال الظل : عبد الحميد يونس . ص ٦٠ ـ ٦١.

فنية تُساهم في تطور الحدث والكشف عن الشخصيّات .

من هنا كانت محاولة بعض كُتاب المسرح العربي المعاصر إحياء المقامّة وتطويرها بُغيّة تحقيق الأصالة في المسرح العربي . من هؤلاء الفنان المغربي الطيّب الصديقي الذي يرى أنّ المقامّة مسرح أصيل لهذا قدّم في عام ١٩٧٣ مسرحيته الرائدة «مقامات بديع الزمان الهمذاني» أختار فيها مجموعة من مقامات الهمذاني وشكلّ منها عرضاً مسرحياً ناجحاً . وسار في النهج نفسه الفنان العراقي قاسم محمد فقدمّ في عام ١٩٨٤مسرحية «طال حُزني وسروري في مقامات الحريري» جمع فيها عدداً من مقامات الحريري بحيث شكلت قصة ذات وحدة .

خيال الظل :

وهو دُمَى مصنوعة من الجلد المضغوط أو الورق تُحرّك خلف ستار من القماش ، خلفه مصباح يعكس ظلال الدُمَى على الستار ، ويُحرك هذه الدُمَى صاحب الخيال ويلقي في الوقت ذاته حوار القصة وأغانيها ، ويشاركه في ذلك ممثلون آخرون .

شاع خيال الظل في المجتمع العربي الإسلامي ، غير أنّ بداياته لا تزال مجهولة . ولعلّ أقدم إشارة إلى خيال الظل تثبُت إنه عُرف في العراق خلال العصر العباسي الأول . جاء في أحد المصادر القديمة أنّ الشاعر دعبل الخُزاعي قالّ لرجل : والله لأهجُونّك . فأجابه الرجل : والله لئن فعلت لأخرجنّ أمّك في الخيال[1] .

بعدّ هذا نجد إشارات كثيرة إلى خيال الظل تُشير إلى أنتشاره في مصر في العصر الفاطمي والعصر الأيوبي ، ولاسيما في عهد صلاح الدين الأيوبي ، ثمّ نجد نصوصاً فيه تعود إلى القرن السابع الهجري . وأشهر من كتب تمثيليات خيال الظل أو ما يُسمّى بالبابات ، الشاعر أبن دانيال الموصلي (٦٤٦ـ٧١١هـ)، وقد وصلنا ثلاث من باباته هيّ « طيف الخيال» و «عجيب وغريب» و «المتيم والضائع اليتيم» . والبابات الثلاث يتوافر فيها

---

(١) الديارات : الشابشتي ، ص ١١٩.

أغلب مقومات المسرحية من قصة وشخصيات وحوار وأغانٍ ووسائل إضحاك. فبابة «طيف الخيال» مثلاً تدور على أمير فاسق يُدعى (وصال) يقرر أن يتوب ويلجأ إلى إحدى الخاطبات المحترفات لتخطب له عروساً جميلة، لكنّ الخاطبة تختار له عروساً دميمة. وهو عندما يكتشف ذلك في ليلة زفافه، يثور ويتوجه إلى الخاطبة ليقتُلها، غير أنه يجدها قد فارقت الحياة. عندَ ذاك يختار الزهد ويُقرر أن يحُج ليُكفر عن ذنوبه. وعموماً يغلب على بابات خيال الظل الإمتاع والتسلية، على حين يضعُف فيها النقد الاجتماعي وأسلوبها يجمع بينّ الشعر والنثر ولا يخلو من البذاءة.

القرقوز:

أمّا القرقوز فهوّ نفس خيال الظل. لكن تطوراً طرأ عليه إذ صارت الدُمّى تظهر أمام المتفرجين بدلاً من ظهور ظلالها على الستار. كما هو الشأن في خيال الظل، كان أنتشار القرقوز أكثر من خيال الظل وذلك لقلة مُتطلباته الفنية وسهولة تنقله وقبوله التمثيل في العراء.

ونصوص مسرح القرقوز نصوص ساذجة. لم يكتبها كُتّاب على صلة بالأدب. بل كتبها العاملونّ فيه وهم بعيدونّ عن الأدب. تتصف هذه النصوص بغلبة الهزل والاضحاك عليها وتصوير ما يجري في الحياة اليومية ولاسيما المُشاجرات الزوجيّة التي تتخللها الشتائم واستخدام العصا. وثمّة نصوص تحمل شيئاً من النقد الاجتماعي، إذ يأتي الضرب بالعصا نوعاً من النقد العملي يقوم به القرقوز نيابة عن المجتمع ضد شخصيات تُعدّ في نظر المجتمع مخطئة مثل الزوجة التي تتجاسر وتشتكي مِمّا لا داعي للشكوى منه كالعمل المنزلي[(١)].

۞ ۞ ۞

أمّا المسرحية في الأدب العربي الحديث، فقد ظهرت في عام ١٨٤٧ على يد

---

(١) فنون الكوميديا: علي الراعي. ص ٥٢.

مارون النقاش ، إذ كتب ومثل في هذا العام أول مسرحية في الأدب العربي الحديث وهيَ مسرحية «**البخيل**» .

ويُعزى ظهور المسرحية في أدبنا الحديث إلى عاملين هما وجود التراث التمثيلي العربي المتمثل في الحكواتي والمقامة وخيال الظل والقرقوز . والاحتكاك والتأثر بالحضارة الغربية حيث يشكل المسرح معلماً بارزاً فيها .

من هنا لا نستطيع القول بأنّ المسرح العربي الحديث نشأ نتيجة للتأثر بالمسرح الأوربي حسب ، وأنّ المسرح العربي الحديث ليس إلاّ فناً دخيلاً ووافداً لا يمت بصلة إلى البيئة العربية ، كما يذهب إلى ذلك بعض الباحثين ، إذ لولا هذا التراث التمثيلي المحلي ، ما ظهر المسرح في البيئة العربية بهذه الصورة ، ثمّ إنّ هذا المسرح إذا كانَ شكلاً فنياً استُعيرّ من الغرب ، فإنّ هذا الشكل طعمّ بألوان محلية أخفت قسماته الأصلية خشية أن يصدم جمهور النظارة وخشية أن يبدو نافراً عن فنونهم التمثيلية المتوارثة . ولهذا نجد في المسرحيات الأولى التي شهدها المسرح العربي في أواخر القرن التاسع عشر كثيراً من المقومات والخصائص الشائعة في الفنون المحليّة مثل الاحتفاء بالغناء والموسيقى والجمع بين الشعر والنثر واستخدام ضروب الفكاهة الشائعة في هذه الفنون ، فضلاً عن اقتباس اقتياس الموضوعات والقصص من الحكايات الشعبية المحلية مثل «ألف ليلة وليلة» والسيّر الشعبيّة كسيرة عنترة .. الخ . مثال ذلك مسرح أبي خليل القباني أحد رواد المسرح العربي في القرن التاسع عشر ، فقد بنى أغلب مسرحياته على قصص التراث الشعبي مثل مسرحية «عنترة» و «الأمير محمود» ، ولوّن في الوقت ذاته ، مسرحه بالصبغة الشعبية تلويناً جُعلّ من هذا المسرح صورة أُخرى من صور أداء السيرة الشعبية ، فكانّ الأنشاد وهو أحد عناصر القصة في السيرة عنصراً مهماً من عناصر مسرحه حتى ليمكن القول بأنّ القباني هو صورة متطورة للقاص الشعبي متخذاً المسرح أداته في القص[1] .

بعدَ مارون النقاش يأتي أبو خليل القباني رائد المسرح في سوريا ، إذ يؤلف فرقة

(١) العرب وفن المسرح : أحمد شمس الدين الحجاجي ، ص ٨٠ ـ ٨١

مسرحية ويبدأ بتقديم مسرحيات مُترجمة ومسرحيات من تأليفه منذ حوالي ١٨٦٥ في دمشق ، ويهتم اهتماماً كبيراً بالمسرح الغنائي بسبب ميوله الموسيقية والغنائية ، ثمّ يهاجر إلى مصر بعدّ أغلاق الوالي العثماني مسرحه بتحريض من القوى الرجعيّة التي ترى في المسرح خطراً على وجودها ، وهناك يواصل تقديم مسرحياته الغنائية .

وفي الوقت ذاته يشهد لُبنان شعراء يكتبون مسرحيات شعرية تستمد موضوعاتها من التاريخ العربي والإسلامي وأهمها مسرحية «المروءة والوفاء» (١٨٧٦) لخليل اليازجي و « الحارث» (١٨٨٧) لخليل طنوس باخوس .

بُنيَت المسرحية الأولى على حادثة غريبة وقعت للنعمان بن المنذر . و «مؤدّاها أنه خرج ذات يوم للصيد على فرسه اليحموم فأنبتّ عن رفاقه وآواه إعرابي من طي أسمه حنظلة . وقد تأثر النعمان بكرم الإعرابي . وأرادّ أن يُكافئه على حسن ضيافته فأسفر له عن حقيقته وطلبّ منه أن يأتي إليه في الحيرة ليُجازيه على كرمه أحسنَ الجزاء . وصادف أن جاء حنظلة يستنجزه الوعد في يوم من أيام بؤسه المشهورة فقرر أن يقتله جرياً على عادته في مثل ذلك اليوم . وطلب منه حنظلة أن ينظره عاماً يُدبر فيه أمره ويودع ذويه وداعاً لا أوبة بعده . فأجابه النعمان إلى طلبته بعدّ أن أقام قراد الكلبي نفسه رهينة عنده . ولمّا حال الحول استدعى النعمان قراداً ليقتله وفاءً للرهن ، وما كادت شمس ذلك اليوم تميل نحو الأفق وقراد قائم ينتظر مصيره المشؤوم الذي جرّته إليه مروءته والنطع يميد من تحت قدميه والجلاد يشحذ سيفه ليصدع بما يؤمر ، حتى وافى حنظلة وفاء بوعده فأصبحت النار برداً على قراد . فلما رآه النعمان قالّ له ما الذي جاء بك وقد أفلتّ من القتل ؟ فقال الأعرابي : الوفاء . فسأله النعمان : وما الذي دعاك إلى الوفاء ؟ فأجاب : ديني . وعرض الأعرابي دينه الجديد النصرانية على النعمان فتنصّر وتبعه أهل الحيرة وعدل النعمان من فوره عن تلك السنة المشؤمّة التي أستنها لنفسه وعفا عن حنظلة وعن قراد»[1].

---

(١) المسرحية في الأدب العربي الحديث : محمد يوسف نجم ، ص ٢٩٤ ـ ٢٩٥ .

أما المسرحية الثانية «الحارث» فقد بُنيَت على واقعة تعود إلى الفترة التاريخية نفسها وهيّ غزو الملك الحميري ذي نواس مدينة نجران ، فهو يزحف بمئة وعشرينّ ألف مقاتل يريد نجران في شمال اليمن ، فلما لم ينل منها تقدّم إلى صاحبها الحارث أنه لا يمس المدينة بضر على شرط أن يفتح له أبوابها ، فيُركن إليه الحارث ويدخل ذو نواس المدينة ويسلب كل ما فيها من الثروة ويقتل كل من يأبى أن يرتدّ عن دينه ، ثمّ يُنكل بالحارث وامرأته وبناته لأنهم يأبونّ الارتداد عن دينهم .

وفي مصر يرجع الفضل في نشر المسرح إلى يعقوب صنوع (١٨٣٩_١٩١٢) الذي يؤلف فرقة مسرحية في عام ١٨٧٠، تُمثل عدداً من المسرحيات التي يترجمها ويؤلفها . وتتميز مسرحياته بغلبة الطابع الاجتماعي والانتقادي عليها ، وتحظى بأقبال جماهيري كبير حتى يُلقب بـ «موليير مصر» . وتبلغ مسرحياته اثنتين وثلاثين مسرحية . وفي أواخر القرن التاسع عشر تظهر مسرحيات أحمد شوقي الشعرية التي تبدأ بمسرحية «علي بيك أو فيما هيّ دولة المماليك» في عام ١٨٩٣، غير أنه يتوقف عن التأليف المسرحي حينّ لا يجد تشجيعاً من القصر . ولا يعود إلى المسرح إلاّ في أواخر العشرينات حيث يصدر مسرحياته الشعرية المعروفة .

ينشط المسرح بعدّ ثورة ١٩١٩، ويكثر كُتابه ويدخل ميدانه الأدباء وفي طليعتهم توفيق الحكيم الذي يرجع إليه الفضل في خلق المسرحية الجادة التي تدخل في التراث الأدبي ، ويتوافر فيها كل مقومات الأدب والفن من الأسلوب الرفيع والفكر الجاد والخيال الخصب . والمعروف أنّ جهوده ومساعيه في هذا الميدان هيّ التي جعلت هذا الفن يحظى بتقدير المجتمع والأوساط الرسميّة بعدّ أن كانّ ينظر إليه أداة من أدوات اللهو .

وفي الوقت ذاته برز في المسرح المصري محمود تيمور ويوسف إدريس ونعمان عاشور ، وفي المسرح الشعري يبرز بعدّ شوقي عزيز اباظة وعبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور .

أما في العراق فقد شهدّ المسرح النور في الربع الأخير من القرن التاسع عشر على أيدي الطوائف المسيحية في الموصل حيث شهدّت كنائسها ومدارسها الدينية نشاطاً

مسرحياً تمثل في تقديم مسرحيات دينية وتربوية تؤلّف للوعظ والإرشاد ، ساهم في تعريبها وتأليفها قسس ومعلمون مثل القس حنا حبشي الذي كتب ثلاث كوميديات يعود تاريخها إلى عام ١٨٨٠، وهيّ «كوميديا آدم» و «كوميديا يوسف الحسن» و «كوميديا طوبيا» لهذا لُقِب حنا حبشي برائد المسرح في العراق .

جاء بعده نعوم فتح الله السحار (١٨٥٨ـ١٩٠٠) الذي عُنيّ بالتمثيل في المدرسة التي كانيدرس فيها بالموصل . وقد ترجمّ وألفّ عدداً من المسرحيات التربوية والاجتماعية ومثلها في مدرسته . ومن مسرحياته التي وصلت إلينا مسرحية «لطيف وخوشابه» المطبوعة في عام ١٨٩٣، وهيّ مسرحية مُعربّة من الفرنسية لكاتب مغمور من القرن الثامن عشر ، وتدور على طفل سيئ الأخلاق يُدعى (لطيف)، أفسده دلال أبيه وحبه الشديد إياه، حتى لا يقبل أن توجه إليه كلمة تأنيب . نرى الطفل يتصرف تصرفاً سيئاً مع المؤدب والبستاني ومع (خوشابه) أخيه في الرضاعة ، وهذا الأخير نموذج حسن للسلوك المهذب . بعدّ ذلك يُدرك الأب هذا العيب في أبنه ويعرف خطأه في التربية . لهذا يتفق مع المؤدب على خطة لإصلاح الأبن المُدلل ، فيختلق المؤدب قصة وهمية ويقصها على لطيف بغية إيلامه وإثارة أحزانه علّه يصلح سلوكه ، إذ ليس هناك إلاّ الحزن والتجربة يقدران أن يصلحا طبعه ويجعلاه حليماً ووديعاً ، كما يقول المؤدب . فالمسرحية تربوية وتعليمية تهدف ـ كما يقول السحار في المقدمة «إلى أولاً حث الوالدين لكي يحسنوا (كذا) تربية أولادهم ولا يتركوهم أن يفعلوا بحسب هواهم وإرادتهم مهما كانوا أعزاء عليهم ومحبوبين منهم . بل يجدر بهم أن يردعوهم عن الشر ويُقاصصوهم عندما يصدر منهم نقيصة . وثانياً ... الصفح عمّا ألحقه بنا الغير من الضر والإساءة» .

ومع حلول القرن العشرين ينتقل النشاط المسرحي إلى بغداد ويتمثل في عروض الكنائس والجمعيات والنوادي المسيحية .

ويتطور النشاط المسرحي خلال العشرينات ، إذ ينتقل المسرح إلى رحاب المدارس الأهلية والرسمية مثل المدرسة الجعفرية ومدرسة التفيض الأهلية ، ثمّ يبدأ تأسيس الفرق المسرحية مثل الفرقة التمثيلية الوطنية التي ألفها حقي السنبلي الملقب برائد

التمثيل في العراق . ويفتتح معهد الفنون الجميلة في عام ١٩٤٠ ويكون افتتاحه عاملاً مهماً في تطوير الحركة المسرحية في العراق .

وتشهد الخمسينات تطوراً في مستوى الفرق المسرحية وفي مستوى عروضها . نتيجة لعمل خريجي معهد الفنون والمعاهد الأجنبية فيها . ومن هذه الفرق فرقة المسرح الفني الحديث التي ضمّت ابراهيم جلال ويوسف العاني وسامي عبد الحميد .

أما التأليف المسرحي فقد برز فيه موسى الشابندر مؤلف مسرحية «وحيدة» (١٩٣٠) التي تعد من أنضج المسرحيات التي صدرت في العراق . إذ يتوافر فيها أغلب مقومات المسرحية ، فبناؤها محكم ومتماسك . وجوّها واضح وشخصياتها . ولا سيما شخصية البطلة مرسومة بإتقان ، وفكرتها عميقة وتأتي في أسلوب غير مباشر . وهيَ من نوع المأساة . ومحورها حب طاهر يربط بينّ عاشقين . غير أنّ هذا الحب يصطدم بالتقاليد الاجتماعية البالية التي تعد الحب فسقاً وعاراً ، الأمر الذي يدفع بالعاشقين إلى الانتحار .

ومن مؤلفي المسرحيات سليمان الصائغ وسليم بطي ونزار سليم ويوسف العاني وخالد الشواف الذي برز في المسرح الشعري .

(مارون النقاش)
١٨١٧ـ ١٨٥٥

ولد مارون النقاش في مدينة صيدا اللبنانية سنة ١٨١٧ لعائلة تعمل في التجارة .
أنتقل النقاش مع عائلته إلى بيروت وفيها تعلم القراءة والكتابة وعلوم اللغة العربية كالنحو والصرف والعروض والبلاغة والمنطق ودرس العلوم والموسيقى والفنون ، وأتقن إلى جانب العربية التركية والفرنسية والانكليزية .

شغل النقاش بعض الوظائف الحكومية . فأصبح رئيس كُتاب جمرك بيروت وعضواً في مجلس التجارة فيها ، لكنه أنصرف فيما بعد إلى التجارة وظلّ يعمل فيها حتى نهاية حياته .

قام النقاش بِعدّة رحلات تجارية إلى حلب ودمشق والإسكندرية والقاهرة ، ثمّ رحل إلى إيطاليا حيث تعرّف المسرح الحديث ، إذ شاهد بعض المسرحيات والأوبرات .

أحبّ النقاش المسرح وشغف به . لأنه غذّى روحه التوّاقة إلى المعرفة . وأيقظ مواهبه الفنية . وجد النقاش في الفن أداة ووسيلة فعالة إلى الإصلاح الاجتماعي فقرر أن يدخله إلى بلاده نظراً لحاجتها الماسّة إلى مثل هذا الفن .

وفي عام ١٨٤٥ يقصد النقاش طرطوس في رحلة تجارية ويمكُث فيها مُدّة من الزمن ، لكن حُمّى شديدة تُصيبه في عام ١٨٥٥ وتودي بحياته .

قدّم النقاش مسرحيته الأولى «البخيل» في بيته سنة ١٨٤٧، ومثل أدوارها أفراد عائلته وبعض أصدقائه من التجار ، ودعا إلى مشاهدتها القناصل الأجانب ووجهاء بيروت .

أستهل العرض بخطبة تحدّث فيها عن طبيعة المسرح ووظيفته الأخلاقية وتاريخه عندّ الأوربيين وأنواع المسرحية . ومِمّا جاءّ فيها «وها أنا متقدم دونكم إلى قُدّام ، محتملاً فداءً عنكم المكان الملام ، مقدماً لهؤلاء الأسياد المعتبرين ، أصحاب الإدراك الموّقرين . ذوي المعرفة الفائقة ، والأذهان الفريدة الرائقة ، الذينّ هم عين المتميزين بهذا العصر ،

وتاج الألباب والنجباء بهذا القطر ، مبرزاً لهم مرشحاً أدبياً وذهباً افرنجياً مسبوكاً عربياً . على أنني عندّ مروري بالأقطار الأوروباوية وسلوكي بالأمصار الافرنجية ، قد عاينت عندهم فيما بينّ الوسائط والمنافع التي من شأنها تهذيب الطابع ، مراسحاً يلعبون بها ألعاباً غريبة ، ويقصون فيها قصصاً عجيبة . فيرى بهذه الحكايات التي يشيرون اليها والروايات التي يتشكلون بها ويعتمدون عليها من ظاهرها مجاز ومزاج وباطنها حقيقة وإصلاح ... بهذه المراسح تنكشف عيوب البشر فيعتبر النبيه ويكون منها على حذر . وعدا اكتساب الناس منها التأديب ورشفهم رضاب النصائح والتمدّن والتهذيب ، فإنهم بالوقت ذاته يتعلمون ألفاظاً فضيحة ويغتنمون معاني رجيحة ، إذ من طبيعتها تكون مؤلفة من كلام مُنظّم ووزن محكم ، ثمّ يتنعمون بالرياضة الجسديّة واستماع الآلات الموسيقية . ويتعلمون إن أرادوا لمقامات الألحان وفن الغنا بينّ الندمان . ويربحون معرفة الإشارات الفعّالة وإظهار الأمارات العمالة ، ويتمتعون بالنظارات المُعجبّة والتشكلات المطربة ، ويتلذذونّ بالفصول المضحكة المفرحة والوقائع المسرّة المبهجة ، ثمّ يتفقونّ بالأمور العالمية والحوادث المدنية ويتخرجون في علم السلوك ومنادمة الملوك» .

فالنقاش يؤمن بالمسرح الجاد ذي الرسالة التهذيبية والأخلاقية والتعليمية . إنّ المسرح عنده مدرسة شاملة يتعلم فيها الإنسان الأخلاق والتهذيب والآداب وعلوم اللغة والسلوك والموسيقى والغناء ... الخ . وهذا نقيض ما سنجده عندّ بعض الذينّ يأتونّ بعدّ النقاش ، إذ يكون المسرح عندهم أداة للتسلية وتزجية الوقت والمتع الحسيّة .

وفي عام ١٨٤٩ قدّم النقاش في بيته مسرحيته الثانية «أبو الحسن المُغفل» ، ودعا إلى مشاهدتها طائفة من رجال الدولة العثمانية ووُزرائها الذينّ كانوا في زيارة إلى بيروت وقناصل الدول وأعيان المدينة ، أما مسرحيته الثالثة والأخيرة فقد قدّمها في عام ١٨٥٣. هذا ولم يكن صنيع النقاش سهلاً ، فقد لاقى ـ وهو يكافح من أجل أدخال هذا الفن إلى البيئة العربية ـ مصاعب شتى وعراقيل مختلفة ، إذ كانت نظرة الكثيرين إلى هذا الفن نظرة سلبية ورجعية ، حتى تسرّب إلى نفسه اليأس ، فقال ـ كما يروي أبن أخيه سليم النقاش ـ أنّ دوام هذا الفن في بلادنا أمر بعيد .

مسرحيات النقاش :

ألفَّ النقاش ومَثل ـ كما رأينا ـ ثلاث مسرحيات هيَ «البخيل» و «أبو الحسن المغفل» و «الحسود السليط» .

تدور مسرحية «البخيل» على بخيل هرم يُدعى (قراد) يطمع في الزواج من أرملة شابة تُدعى (هند) بالاتفاق مع أبيها البخيل (الثعلبي) . لكن أخا هند يسعى إلى الحيلولة دونَ وقوع هذا الزواج . فيضع هو وصديقه (عيسى) الذي يريد الزواج من هند ، خطة للتخلص من قراد . تنجح الخطة ، بعدّ سلسلة من مواقف مضحكة ، فيفقد قراد موافقة أبي هند على الزواج من أبنته ، ويسلب في الوقت ذاته ، جزءاً من ماله ، وتنتهي المسرحية بزواج عيسى من هند .

إنّ المسرحية ـ على الرغم من كونها المسرحية الأولى في تاريخ المسرح العربي الحديث ـ تضمنّت الكثير من مقومات المسرحية الناجحة ، ولاسيما في رسم شخصياتها أمثال قراد وهند ، غير أنّ بناءها تضمن حشواً وإطالة تمثلاً في الفصلين الرابع والخامس ، وذلك لأنّ أزمة المسرحية تنتهي في نهاية الفصل الثالث ، كما نجد في أسلوبها الشعري الركاكة والاضطراب في الأوزان والاختلاط بينّ الشعر والنثر .

وأمّا المسرحية الثانية (أبو الحسن المغفل) فمحورها ما يحدث لـ (أبو الحسن) وهو شخصيّة حمقاء ومتصابية . وسنتحدث عنها تفصيلاً فيما بعد .

وأمّا المسرحية الثالثة (الحسود السليط) فتدور على شاب ذي شخصية شاذة يُدعى (سمعان) ، فهو شخص سوداوي المزاج ، وشاك وأناني ، يُسيئ الظن بالناس . يحب فتاة تُدعى (راحيل) وتحبه ويتفقان على الزواج ، لكن خاطباً ثرياً يتقدّم لخطبة الفتاة ويوافق أبوها ، كما توافق الفتاة ظناً منها أنّ موافقة أبيها هذه تمّت على زواجها من سمعان ، غير أنها حينّ تعرف الحقيقة تتراجع وتُكاشف سمعان بذلك ، إلاّ أنه لا يُصدقها ، ثمّ تُغير الفتاة فجأة موقفها فتقبل الزواج من الخاطب الثري ويتم الزواج . عندّ ذاك يزور سمعان العروسين في منزلهما ويحضر معه عُلبة حلوى مسمومة للقضاء عليهما ، لكن أمره يُفتضح، فيسوء موقفه أمام الجميع ، ومعّ ذلك يصفح عنه ، وهكذا تنتهي المسرحية

بسقوط هذه الشخصية الشاذة وافتضاح أمرها .

لعلّ من محاسن المسرحية تصويرها المتقن لشخصية البطل ، وحوارها الجيد الذي **يعكس البُعد الاجتماعي للشخصية ، واسلوبها الواقعي البسيط . أما عيوبها فتتمثل في رسم** شخصية البطلة ولاسيما ما يتعلق بتغيّر موقفها المفاجىء تجاه سمعان ، فهو يأتي غير مبرر في المسرحية ، فضلاً عن مجيء قطع حوارية طويلة تضعف الحركة في المسرحية ، وتدور على التعليق على مسرحيات النقاش والعروض والقافية .

على العموم تتميز مسرحيات النقاش بميزات أهمها :

أولاً : أنها مسرحيات مؤلفة وليست مترجمة أو مقتبسة ، كما يذهب إلى ذلك بعض الباحثين ، صحيح أنه ألّف مسرحياته بعدّ قراءته مسرح موليير وتأثره الواضح به .

فمسرحية (البخيل) تختلف كلّ الاختلاف عن مسرحية (البخيل) لموليير ، في قصتها وبنائها وتطور أحداثها وصراعها .

غير أننا نجد فيها مواقف مضحكة مقتبسة من (بخيل) موليير ، مثل هذا الموقف الدائر بينّ قراد وخادمه حينَ يتهم الأول الثاني بالسرقة :

قراد ـ أرني كفيك .

مالك خادمه ـ الأمر اليك .

قراد ـ أينّ اليد الأخرى أيضاً ؟

مالك ـ (يرفع رجله مشيراً عنها ويكاد يرفس قراد) .

هذا الموقف بعينه نجده في (بخيل) موليير:

هرباجون ـ أقترب لأرى . أرنيْ يدّيك .

لا فليش ـ ها هما (ينظر هرباجون في يديه) .

هرباجون ـ والأخريَين .

لا فليش ـ الأخريَين ؟

هرباجون ـ نعم .

لا فليش ـ ها هما أيضاً (يريه يديه بعدَ أن يدير ظهره ويريهما من ورائه) .

وفي مسرحية (الحسود السليط) نلقي موقفاً مضحكاً يُذكرنا بموقف معروف في مسرحية (البرجوازي النبيل) لموليير:

أبو عيسى ـ أعلم يا حبيبي أنّ النثر هو الكلام المنثور لا المنظوم. أعني الكلام المتداول في السنة العموم. فما كان نثراً لم يكن شعراً. وما كانَ شعراً لم يكن نثراً.

جرجس ـ ها هو الآن علمت معناه وتعلمت، فإذا حينَ أقول لخادمي نولني عمامتي ولبسنيبابوجي، أكون بالنثر تكلمت. صار عمري نحو ثلاثين سنة وأنا أتكلم بالنثر ولا عِلمَ لي بذلك.

أما موقف مسرحية موليير فهو:

السيد جوردان ـ ألا يستطيع الإنسان أن يعبر عن أفكاره بسوى النثر والشعر.

أُستاذ الفلسفة ـ لا يا سيدي، فكل ما ليس شعراً هو نثر، وكل ما ليس نثراً هو شعر.

السيد جوردان ـ وعندما نتكلم ماذا يُدعى ذلك؟

أُستاذ الفلسفة ـ نثراً.

السيد جوردان ـ ماذا؟ عندما أقول نيكول أحضري لي مشايتي وأعطيني قُبّعة النوم.. أنسَمّي هذا نثراً؟

أُستاذ الفلسفة ـ نعم يا سيدي.

السيد جوردان ـ وحقك لقد مضى عليّ أربعونً سنة وأنا أتكلم نثراً من غير أن أشعر. أني مدين لك بهذه المفاجأة.

ثانياً: إنّ هذه المسرحيات تنتمي إلى الملهاة وليست المأساة، لكن الملهاة هنا ملهاة جادة وليست هابطة، فالضحك فيها ضحك فكري أي أنه ضحك ذو هدف إصلاحي. فالمسرحيات الثلاث تصور شخصيات إنسانية تتجسّد فيها عيوب ومثالب مختلفة تُثير ضحكنا وسُخريتنا، وما يُثير ضحكنا ـ إن كان في نفوسنا ـ نحاول أن نطرده ونتخلص منه. وهكذا تحقق الملهاة الرفيعة غايتها الأخلاقية والتهذيبية.

وإذا بحثنا عن غايات هذه المسرحيات، وجدنا الغاية في (البخيل) تتمثل في تصوير شخصية، أهم ما فيها البُخل، وتتورط هذه الشخصية في سلسلة من المواقف

الشاذة ، والمضحكة التي تنتهي بهزيمتها ، الأمر الذي يُثير ضحكنا وسخريتنا منها ، ومن ثمّ الضحك والسخرية من صفة البخل . وهذا ما تقوله المسرحية في النهاية :

قراد ـ (لذاته) دهيت والسلام مستاهل هذا الفنا

من عاش مثلي في الدنا سيروا على الدوام

وغاية مسرحية (ابو الحسن المغفل) تتمثل في الضحك والسخرية من شخصية أهم ما فيها الغفلة والحماقة والتصابي ، حتى نكره ونتجنب هذه العيوب .

على حين تتمثل غاية مسرحية (الحسود السليط) في تصوير شخصية شاذة تُسيئ الظن بالناس ، وتنتهي بسقوطها وهزيمتها .

ثالثاً : إنّ مسرح النقاش ينتمي إلى المسرح الغنائي ، فالمسرحيات الثلاث تتخللها الأغاني والألحان . وواضح أنّ النقاش إنما فعلَ ذلك حتى يُحبب المسرح إلى مواطنيه الذينّ كانوا يميلون إلى الغناء والموسيقى والغناء والموسيقى إنما يجعلان المسرحية ممتعة ومستساغة عندَ المتفرج وجعل النقاش أسلوب مسرحياته لهذا يجمع بين الشعر والنثر . وفي هذا يقول أبن أخيه سليم النقاش«.. لمّا رأى عدم ميل أبناء وطنه إلى هذا الفن المفيد نظراً لعدم معرفتهم بمنافعه ، زاده فكاهة ، فجعل من الرواية الواحدة شعراً ونثراً وإنعاماً ، عالماً أن الشعر يروق للخاصة والنثر تفهمه العامّة والأنغام تطرب ..» .

وفيما يأتي دراسة وتحليل لمسرحية «أبو الحسن المغفل» :

أستمدّ النقاش أطار مسرحيته وقصتها من إحدى حكاياته «ألف ليلة وليلة» وهيَ حكاية «النائم واليقظان» التي ترد في الليلة الثالثة والخمسين بعدَ المئة .

تقع المسرحية في ثلاثة فصول . في الفصل الأول نلقي أبا الحسن يحلُم أن يكون خليفة لينتقكم من الإمام طه وأصدقائه الأربعة الذينَ تخلوا عنه بعدَ إفلاسه إذ أنفق كلّ ماله في اللهو والخمر . نتعرف هنا أبا الحسن شخصية ساذجة ومغفلة فهو ينفق كلّ ما عنده على اللهو وأصدقاء السوء ، ويسعى إلى الزواج من دعد وإرضاء أخيها عثمان بالزواج من أبنته سلمى ، في الوقت الذي تحب فيه دعد سعيداً أخا أبي الحسن . يلقي الخليفة أبا الحسن ويعرف حلمه هذا فينوي أن يُخدره ويأخذه إلى القصر وإيهامه بأنه هو الخليفة .

يُصوّر الفصل الثاني أبا الحسن جالساً على العرش وهو بينَ الشك واليقين فتارة يظن أنه في حُلم وتارةً أُخرى يرى نفسه صاحياً وخليفة حقاً ، الأمر الذي يؤدي إلى وقوع عدّة مفارقات تُسبب الضحك . وعندما يُخبر أبو الحسن بأقبال عساكر العدو نحو البلاد . ينتابه الخوف ، ويحير بينَ التمسُك بالعرش والتخلي عنه حفاظاً على حياته :

أبو الحسن بذاته (بعدَ تفكره قليلاً) كلام مذكور يشوقني للتمسك بهذه الدولة للنهاية وكلام مصطفى عن قدوم عساكر العجم يُخيفني للغاية ، فيا تُرى هل يُلزم أن أشبع قلباً من هذه الخليفة الجديدة ، وبعده أُدبر مع مصطفى طريقة حميدة .

ثمَّ يصل إلى القصر سعيد وعثمان ودعد وسلمى يُريدونَ أن ينصفهم الخليفة ويُساعدهم في تحقيق زواجهم ، تستطيع إحدى الجواري استحصال أمر من أبي الحسن لزواج سعيد من دعد وينتهي الفصل بهرب أبي الحسن وهو متنكر في زي امرأة .

أمّا الفصل الثالث فيُعيد الخليفة أبا الحسن إلى بيته بعدَ تخديره . يصحو أبو الحسن ليجد نفسه بعيداً عن العرش وقد رجعَ إلى وضعه السابق فلا يُصدق عينيه ويوهم نفسه بأنه في حلم ، وحينَ تُحاول أُمه إعادته إلى الصواب ، يغضب ويهمّ بضربها : أبو الحسن حاجة ... أطلعيني الأن على باطن الأمر ولا تخفيه .. ويلك صدقيني أني أنا الخليفة .

حاجة بذاتها ـ سبحانك الله كم تخلف من أصحاب العقول السخيفة .

أبو الحسن حاجة ـ أنا عقلي سخيف وأنتِ الفيلسوفة . أنا الحيوان وأنتِ الفصيحة أصبري لأعلمك يا قبيحة يهجم عليها ليضربها . ،

حاجة أبو الحسن ـ آه آه باكية يا أبن الملاعين .

أبو الحسن حاجة ـ أما تقنعين بأني أمير المؤمنين .. قولي بعدَ هذه القتلة أنا من أكون ؟

حاجة أبو الحسن ـ أنت مُصاب من الجن قليل العقل مجنون .

ويسعى أبو الحسن إلى الحيلولة دون زواج سعيد ودعد ، لكنه يخفق . وفي النهاية يكشف الخليفة المتنكر عن شخصيته ويوزع على الجميع العطايا .

لعلّ الانطباع الأول الذي يخرج به قارئ المسرحية هو أنّ النقاش بذلَ جهداً واضحاً

في سبيل الخروج عن نطاق الحكاية . فالنقاش لم يلتزم بنص الحكاية وتفاصيلها في (ألف ليلة وليلة) . بل غيّرَ فيها وأضاف اليها . حتى أصبحت المسرحية خلقاً خالصاً وجهداً فنياً كبيراً . إنّ أهم ما أضافه النقاش إلى الحكاية الأصليّة موضوع غرامي يأتي في المسرحية عقدة ثانوية إلى جانب عقدة المسرحية الرئيسة ، وهذا الموضوع يتمثل في غرام أبي الحسن وأخيه لِدعد ، وهو الذي أقتضى خلق عدّة شخصيات في المسرحية أمثال دعد وسعيد وعثمان .

أمّا ما غيّر فيه النقاش فيتمثل في بناء شخصية أبي الحسن . فأبو الحسن في الحكاية شخصية ليست لها معالم وقسمات واضحة ، وهو ليس مُتذمراً ينشد الحق في الحياة والصدق بينَ الناس ، كما يذهب إلى ذلك الدكتور محمد يوسف نجم [1]. وذلك لأنه حينَ يتمنى أن يحكم البلاد يوماً واحداً ، لا يفعل ذلك من أجل نشر الحق والصدق بينّ الناس بل لينتقم من جيرانه الذينّ يُضايقونه ويُعادونه . لكن أبا الحسن في المسرحية نموذج إنساني للرجل الساذج الذي يحيا على حافة الحلم واليقظة والذي يُصدق حياته الحالمة أكثر مِمّا يُصدق حياته الواقعية ، أو الرجل المنفصم الشخصية . إنّ النقاش بذلَ جهداً لا يخفى على القارئ ليخرج شخصية البطل من نطاق ألف ليله وليلة ويلبسه ثوباً إنسانياً ويجعل تصرفاته في الحياة نتيجة لبواعث إنسانية كالحب والغيرة والحيرة والندم[2]. ولعلّ هذا التغيير في بناء شخصية أبي الحسن جعلَ المسرحية ذات فكرة وهدف اجتماعي. في حين أن الحكاية لا تحمل فكرة أو هدفاً غير التسلية . أن بناء شخصية أبي الحسن على هذه الصورة جعلّ المسرحية من نوع كوميديا السلوك المعروفة بتناولها حماقات البشر المكتسبة وضروباً أخرى من العادات الاجتماعية غير المقبولة فالنقاش يفضح في المسرحية ، ويسخر في الوقت نفسه . حماقات أبي الحسن المتمثلة في جريه وراء أحلام وأوهام سيطرت عليه وأخذت تقوده في حياته الواقعية . وتصابيه إذ يُغازل فتاة

---

(١) المسرحية في الأدب العربي الحديث . ص ٣٦٨.

(٢) المصدر السابق . ص ٣٧٠

هي في عمر أبنته ويتودّد إليها بأساليب مضحكة . وغفلته التي قادته إلى إنفاق ماله بلا هدف وجعلته يُعاشر الوصوليين وذوي الخُلق السيئ . كذلك يسخر النقاش من إيمان أبي الحسن بالسحر والخرافة إذ نجد أبا الحسن يُفسر أموراً تجري على وفق أسس واقعية بأسباب غيبيّة بعيدة عن الواقع . ولهذا سمى النقاش بطل مسرحيته أبا الحسن المغفل ، في حين لَقّبته الحكاية بالخليع . وواضح أن النقاش قدم هدفه هذا في قالب كوميدي تضمن مختلف عناصر التسلية والاضحاك.

إنّ الذي جعلنا نميل إلى هذا الرأي فيما يتعلق بطبيعة هذه المسرحية هو إيمان النقاش بالوظيفة الأخلاقية والاجتماعية للمسرح ، فالنقاش يرى أن في المسرح تنكشف عيوب البشر فيعتبر النبيه ويكون على حذر .

أمّا حوار المسرحية فيجتمع فيه النثر والشعر ، وترد فيه الألحان ويعتمد على السجع ولا نتفق هنا مع الدكتور عبد الرحمن باغي الذي يرى السجع عنا من السجع الخفيف الذي لا يثقُل على السامع كثيراً ولا سيما في عصر كانت فيه الصور البيانية والزخرف اللفظي والبديع وما إلى ذلك من مقومات الوجاهة الثقافية إن السجع لا يكون إلّا متكلفاً وثقيلاً إذا كانَ صدوره متعمداً في الأدب وغالباً عليه .

أبو الحسن جعفر النقاش بالحقيقة يا دادا محمود . إنّ حبكما في قلبي موجود . فقط رفيقك في تلك الليلة . أوقع الفتنة بيني وبين العيلة؟ . حتى طلقت امرأتي وعدمت ذاتي فأرجوك يا دادا مصطفى . يا سيد الظرفاء ...

واللغة هنا خليط من الفصحى واللغة التركية أحياناً واللهجتين المصرية والشامية مِمّا يُصيبها بالركاكة والتفكك والأخطاء النحوية .

وتبدو المسرحية متأثرة بالفنون الثقيلة الشعبية كخيال الظل والقرقوز والكوميديا المرتجلة إذ نجد فيها بعض المقومات الشائعة في هذه الفنون مثل تبادل الشتائم والحركات الصاخبة والضرب بالعصَى .

(أحمد شوقي)
١٨٦٩ـ ١٩٣٢

يُعدّ أحمد شوقي أكبر وأشهر من كتب المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، نقول أكبر وأشهر، ولا نقول أول من كتبَ المسرحية الشعرية، كما يزعم بعض الباحثين الذين يَعُدونه رائد ومنشئ الشعر التمثيلي في الأدب العربي الحديث، إذ سبقه إلى ذلكَ ـ كما رأينا في بداية الفصل ـ شعراء لُبنانيون أمثال خليل اليازجي وخليل طنوس باخوس.

عرف شوقي المسرح في فرنسا حيث أوفد في بعثه لدراسة القانون غير أنه صرف اهتمامه ـ فضلاً عن القانون ـ إلى الأدب والثقافة فراح يقرأ الأدب المسرحي الفرنسي ويُشاهد المسرحيات التي كانت تُقدِمها مسارح باريس ولاسيما المسرحيات الكلاسية التي كان يعرضها مسرحاً الكوميدي فرانسيز والأوديون، حتى صار هذا الفن واضحاً في ذهنه. ولمّا كانَ شوقي آنذاك شاباً ذا آمال ومطامح عريضة في التجديد. أعني تجديد الشعر العربي عن طريق فنون وموضوعات الآداب الأوربية، فقد حاولَ في عام ١٨٩٣ نظم مسرحية شعرية سمّاها «علي بك الكبير» وأرسلها إلى القصر. ظناً منه أنها ستلقى ترحيباً من لدن القصر والخديوي، لكنّ ظنه خاب. إذ لم تسر هذه الخطوة القصر ولم يُشجعها، وذلكّ لأنّ القصر كان يُريد من شوقي نظم القصائد في مديح الخديوي.

من أجل ذلك تركشوقي التأليف المسرحي ولم يعُد إليه، إلا بعد أن انقطعت علاقته بالقصر، وبعد أن نضج شعره ووصل شعره الغنائي الذروة.

شرع شوقي يصدر مسرحياته تباعاً منذ عام ١٩٢٧، وهي «مصرع كليوباترا» ١٩٢٧، و «مجنون ليلى» ١٩٣١، و «قمبيز» ١٩٣١، و «عنترة» ١٩٣٢، و «أميرة الأندلس» ١٩٣٢ وهيّ مسرحية نثرية، و «علي بك الكبير» ١٩٣٢، بعدّ أن أعاد كتابتها، و «الست هُدى»

١٩٣٢، كما نُشرت له خلال السنوات الأخيرة مسرحية أُخرى هي «البخيلة»[1].

والمسرحيات الست الأولى تاريخية ، على حين المسرحيتان الأخريان ملهاتان تستمدان وقائعهما من الواقع المعاصر .

إذا أمعنا النظر في مسرحيات شوقي ، وجدناها تتسم بسمات خاصة منها غلبة الاتجاه التاريخي على أغلب مسرحياته . لجأ شوقي إلى التاريخ لأنه وجدّ فيه قصصاً وحكايات جاهزة وشخصيات ذات أبعاد مرسومة ومُتميزة ، فضلاً عن صلاحية الموضوعات التاريخية للشعر . على حين تصلح الموضوعات الواقعية والاجتماعية للنثر .

غير أنّ شوقي لم يستغل هذه القصص والموضوعات التاريخية استغلالاً واضحاً وجيداً ، للتعبير عن أهداف فكرية مُعينة ، فقد تقيّد بالتاريخ تقيداً مُسرفاً ، كما هي الحال في مسرحية «مجنون ليلى» ووقعّ في تناقض بين ما أختار من التاريخ والهدف الفكري الذي قصد اليه . هدفه

في مسرحياته هوّ تمجيد العرب والمصريين القُدماء ، غير أنه لم يستطيع اختيار موضوعات وفترات تاريخية تتلاءم وهدفه هذا .

لقد اختار شوقي لبعض مسرحياته موضوعات وفترات حالكة من تاريخ العرب ومصر . فمسرحية «مصرع كليوباترا» تُصوّر فترة ضعف مصر وسقوطها في أيدي الرومان، ومسرحية «أميرة الأندلس» تعرض انحلال ملك العرب في الأندلس .

كما تفتقر الحُبكة في بعض مسرحياته إلىْ التماسك والوحدة في الموضوع والأثر ، إذ نجد فيها موضوعين أو قصتين لا تربط بينهما علاقة وثيقة ، مثل مسرحية «مصرع كليوباترا» التي تدور على موضوع رئيس هو حب أنطونيو وكليوباترا ، وموضوع ثانوي هو حب وصيفة كليوباترا «هيلانه» وتابعها المصري حابي . وهذا الموضوع الثانوي لا يفيد بأية صورة من الصور . الموضوع الرئيس بل على العكس يضرّ به وذلك لأنه يضعف من تأثير الموضوع الرئيس في نهاية المسرحية حينّ ينتحر العاشقان كليوباترا وأنطونيو ، على

---

(١) نشرت في أربعة أعداد من مجلة «الدوحة» القطرية عام ١٩٨١.

حين تخرج هيلانه وحابي سالمين وينتهيان إلى مصير سعيد. لكننا من جهة أُخرى نجد الحُبكة في مسرحيات أُخرى تتكوّن من موضوع واحد يتطور ويتعقد دون أن يخلق موضوعاً آخر مثل مسرحية «عنترة» و «مجنون ليلى».

وتتضمّن الحُبكة في مسرحيات شوقي، فوق ذلك، تفاصيل ومشاهد ومواقف زائدة، لا تضيف جديداً إلى الوقائع والشخصيّات. أمّا شخصيات شوقي فلا تبدو واضحة الأبعاد، دقيقة القسمات. ولعلّ هذا ناجم عن تقيدّه بوقائع التاريخ، وعدم سعيه إلى فهم وتفسير سلوك شخصياته فهمَاً وتفسيراً خاصاً ومتميزاً، كما هو شأن الكُتاب الجادين.

والصراع يوفره شوقي في مسرحياته، لأنه يعلم أنه من عناصر المسرحية الجوهرية، وإذا خلت المسرحية منه، فترت الحركة فيها وغابت عناصر التشويق والإثارة، غير أنّ المُلاحظ أنّ شوقي لم يُحسن استخدام الصراع استخداماً ناجحاً، ولم يُبيّن عناصره بناء يضفي على المسرحية الحركة والحيوية والتشويق. ففي مسرحية «مجنون ليلى» يجري الصراع بينَ حب قوي يجمع بين قيس وليلى، وتقليد اجتماعي يمنع زواج الرجل ممن شبب بها، لكن هذا التقليد لا نراه قد تغلغل إلى أعماق ضمير البطلة، كما تغلغل في نفسها حبها لقيس بحيث نتوقع قيام صراع عنيف بين العُنصرين يُحرك ويُثير نفوسنا، لكنّ أملنا يخيب عندما نشهد خاتمة فاترة لهذا الصراع حين ترفض ليلى الزواج من قيس وتختار بدلاً منه ورد الثقفي[1]. كذلكّ نجد عبلة في مسرحية «عنترة» لا تخوض أي صراع نفسي حينَ تختار عنترة زوجاً لها، على الرغم من التقاليد الاجتماعية التي تمنع زواج العبد الأسود من الفتاة العربية الحرة. ولعلّ هذا العيب أن يكون سبباً من أسباب ضعف الحركة في مسرحيات شوقي.

أمّا الحوار فيأتي في مواقف كثيرة غير درامي، أعني إنه لا يؤدي وظائفه الرئيسة المعروفة في المسرح وهي السير بالحبكة إلى أمام والكشف عن الشخصيات، وذلك بسبب غلبة النزعة الغنائية عليه، ولعلّ هذا عائد إلى كون شوقي شاعراً غنائياً قبل أن يكون

(١) المسرح: محمد مندور، ص ٨١

شاعراً مسرحياً، ولم يكن سهلاً عليه، وهو يكتب مسرحياته الشعرية، أن ينسى شعره الغنائي الذي ظلّ ينظمه فترة طويلة من حياته. لكن النزعة الغنائية تخف في مسرحياته الأخيرة، مثل مسرحية «الست هُدى» حيث يكون الحوار مُركزاً لا حشو فيه ولا استرسال.

ويُلاحظ أنّ شوقي في حواره، يحرص كلّ الحرص على استكمال البحور والأوزان، وقد تتقاسم شخصيتان البيت الواحد. وفي الوقت ذاته ينتقل شوقي سريعاً بين البحور والقوافي، ويُغيّر فيها، إذ يختار لكل موقف الوزن الذي يُناسب حركة الشخصيات(١).

ومن الجدير بالذكر إنّ مسرح شوقي ليس مسرحاً كلاسياً كما هو الشائع عندّ الباحثين، وذلكّ لأنّ أغلب خصائص الكلاسية لا يتوافر فيها مثل تقسيم المسرحية إلى خمسة فصول، والوحدات الثلاث، ووحدة الطابع العام، أي وجوب أن تكون المسرحية إما مأساة أو ملهاة، ومبدأ المعقولية ... الخ(٢).

وبعد، فإنّ مسرحيات شوقي، على الرغم مِمّا فيها من عيوب، تقف شامخة في تاريخ الأدب المسرحي العربي، وتزهو آثاراً خالدة بينّ روائع الأدب الرفيع.

وفيما يأتي تحليل لإحدى مسرحيات شوقي:

مسرحية . مجنون ليلى:

تستمد المسرحية موضوعها من التاريخ العربي والحكايات والأساطير التي تدور على العُشاق العُذريين الذينّ عاشوا في بادية نجد خلال العصر الأموي، ومحورها قصة الحب الذي جمعّ بينّ قيس وليلى أنتهى بمأساة تمثلت في موت العاشقين، نتيجة للتقاليد الاجتماعية التي كانت تمنع زواج الرجل من المرأة التي يتشبب بها ويذيع خبر حُبهما.

---

(١) الحوار في القصة والمسرحية والاذاعة والتلفزيون: طه عبد الفتاح، ص ٢٢٥.

(٢) مسرح شوقي والكلاسية الفرنسية: ابراهيم حمادة، مجلة "فصول". المجلد الثالث ـ العدد الأول ـ ١٩٨٢. ص ١٦٧، ١٧٦.

تقع المسرحية في خمسة فصول، يدور الفصل الأول في ساحة أمام خيام المهدي والد ليلى في حيّ بني عامر حيث بسمر جمهرة من الفتية والفتيات في أوائل الليل. نعرف مِمّا يدور بينهم الحب الذي يربطه بين قيس وليلى وبعض الحكايات عن قيس، ثمّ يظهر قيس وهو يُغني:

قيس ـ سجا الليل حتى هاج لي الشوق والهوى   وما البيد إلاّ الليل والشعر والحب
ملأت سماء البيد عشقاً وارضها   وحملت وحدي ذلك العشق يا رب

يطلب قيس ناراً، لكنه حينّ يحملها، وهو يتحاور مع معشوقته، تحترق ثيابه دون أن يحس بذلك، حتى يُغمى عليه، ثمّ يفيق بمعونة أبي ليلى الذي يطلب اليه الانصراف من ديارهم، لأنه يخشى أن يُستغل ذلك، كما أستغل من قبل لقاء العاشقين في ليلة الغيل حيث شاعت تقولات كثيرة عنهما.

وفي الفصل الثاني نلقى قيس وزياد روايته وصديقه في طريق من طرق القوافل بينّ نجد ويثرب على مقربة من حيّ بني عامر. يلمح بعض الصبيان المجنون فتغني طائفة منهم:

قيس عصفور البوادي   وهزار الربوات
طرت من وادٍ لوادي   وغمرت الفلوات
إيه يا شاعر نجدِ   ونجي الظبيات
أضمر الحب وأبدِ   لا عف الفتيات

على حين تُغني طائفة أُخرى منهم:

قيس كشفت العذارى   وانتهكت الحُرمات
ودمغت الحي عاراً   في السنين الغابرات
قد ذكرت الغيل دعوى   واصطنعت الخلوات
صليت ليلى ببلوى   منك دون الفتيات

فيُغمى على قيس ولا يفيق إلا حين يسمع الحادي يُردد أسم ليلى في انشودته . يحضر أبن عوف ليصطحب المجنون إلى ديار ليلى ليتوسّط له عند أبيها .

وفي الفصل الثالث تحقق وساطة أبن عوف ، إذ يُعرض الأمر على ليلى ، وهي على الرغم من اقرارها بأنها تُحب المجنون ، ترفض الاقتران به ، لأنه شبب بها :

ليلى : إنه منى القلب أو منتهى شغله
ولكن أترضى حجابي يُزال وتُمسي الظنون على سدله
ويمشي أبي فيغضّ الجبين وينظر في الأرض من ذله
يُداري لأجلي فضول الشيوخ ويقتلني الغم من أجله

والحق إننا نُفاجأ بهذا السلوك الغريب لليلى ، فهي ترفض بلا تردد المجنون زوجاً لها ، دون أن تخوض صراعاً نفسياً في أعماق نفسها . وبعد هذا الموقف غير المقنع ، نراها تُفسر اختيارها تفسيراً غريباً ، فتعزوه مرّة إلى الغضب ، وأُخرى إلى القدر :

ليلى :

مالي غضبت فضاع أمري من يدي والأمر يخرج من يد الغضبان
قالوا أُنظري ما تحكُمين فليتني أبصرت رشدي أو ملكت عناني
ما زلت أهذي بالوساوس ساعة حتى قتلت أثنين بالهذيان
وكأنني مأمورة وكأنما قد كان شيطان يقود لساني
قدرت أشياء وقدّر غيرها حظ يخط مصاير الإنسان

ثم نعرف إنّ ورد الثقفي جاء يخطب ليلى ، ويبدو أنها راضية به .

ويدور الفصل الرابع في قرية من قرى الجن على مقربة من ديار بني ثقيف حيث يهيم قيس باحثاً عن ليلى بعد رحيلها عن الديار أثر زواجها من ورد . يرشده شيطان إلى

منزل ليلى حيث يتم اللقاء بينهما بمساعدة زواج ليلى .

أمّا الفصل الخامس والأخير ، فيدور في مقابر بني عامر حيث دُفِنت ليلى ، لقد قضى عليها الحب ، يحضر قيس وحين يرى قبر ليلى يُغمى عليه ، ثم يصحو ، لكنه يحتضر ويموت .

لعلّ أول ما يُلاحظ على المسرحية افتقار حُبكتها إلى التماسك وذلك لتضمنها أموراً وتفاصيل ومشاهد قصصيّة لا تبدو مُرتبطة بالحدث الرئيس للمسرحية ، من ذلك مشاهد الجن وندوات غناء الغريض في الفصل الرابع ، ومرور موكب الحسين في الصحراء الحجاز . ومن ذلكّ أيضاً مشاهد غير مُقنعة تجعل حُبكة المسرحية تفتقر إلى مبدأ « مُشاكلة الحياة» الذي يحرص عليه الكلاسيون ، مثل قصة الظبي والذئب والنار التي أحرقت ثياب المجنون دونّ أن يحس بها .. الخ .

ولعلّ هذا العيب ناجم عن تقيد شوقي بمختلف الروايات التاريخية والأسطوريّة التي وردت عن مجنون ليلى ومحاولته التوفيق بينها وتثبيتها في المسرحية ، حتى يخلُق قصّة مُمتعة تحفل بكل ما هو غريب وعجيب .

وإذا انتقلنا إلى شخصيات المسرحية ، وجدناها ذات ملامح غير واضحة ، وتصرفات غير مُقنعة ، وذلك لأن شوقي لم يُعن برسمها عناية كافية ، فالمجنون بطل المسرحية شخصية غير واضحة ولا ندري هل هو مجنون فعلاً أو عاقل هزه العشق والغرام حتى صار شخصاً غير سوي ، فما أسهل ما يُغمى عليه ، وما أسهل ما يصحو لِمُجرد سماعه أسم ليلى . ومثلةليلى ، فهيّ بدورها شخصية تفتقر إلى الوضوح في المعالم والأبعاد ، ولا تبدو تصرفاتها في بعض المواقف مُقنِعة ، فهي مثلاً تُعلن حُبها لقيس أمام الملأ ، لكنها بعد ذلك تؤثر عليه رجُلاً آخر في الزواج . وواضح أنّ هذا ناتج أيضاً عن التزام شوقي بما ورد عن العاشقين في الكتب والمصادر، دون أن يُحاول إيجاد تفسير خاص يُفسر به شخصية المجنون في ضوء نظريات علم النفس مثلاً ، أو أية نظرية أُخرى .

ومن المواقف غير المُقنعة في حُبكة المسرحية ، موقف ورد زواج ليلى حين يُساعد العاشقين على اللقاء في بيته . ولا ندري أية تقاليد اجتماعية تُبيح مثل هذا التصرف.

أمّا الحوار ، فهوّ على العموم حوار غير درامي وذلكّ لغلبة النزعة الغنائية عليه ، فالحوار في مواقف كثيرة ، لا يقوم بوظائفه المعروفة وهيّ السير بالحدث إلى أمام والكشف عن أبعاد الشخصيات ، لكنه يُعنّى بقص قصص مُسليّة عن سيرة المجنون ، وتقديم مقطوعات من الشعر الغنائي لا تضيف جديداً إلى الحدث أو الشخصية إنّ هذه المقطوعات الشعرية ، على الرغم من كونها شعراً جميلاً ، تأتي أشعاراً غنائية مستقلة ، قائمة بذاتها ، وتدور على التغني بالحُب ولو أعجبه. مثال ذلك ما ينشده قيس مُخاطباً جبلالتوباد حيث كانّ يرعى الغنم في طفولته مع ليلى :

قيس :

جبل التوباد حياك الحيا ... وسقى الله صبانا ورعى
فيكّ ناغينا الهوى في مهده ... ورضعناه فكُنتالمُرضعا
وحدونا الشمسّ في مغربها ... وبكرنا فسبقنا المطلعا
وعلى سفحك عشنا زمنا ... ورعينا غنم الأهل معا
هذه الربوة كانت ملعبا ... لِشبابنا وكانت مرتعا
كم بنينا من حصاها أربعا ... وانثنينا فمحونا الأربعا
وخططنا في نقا الرمل فلم ... تحفظ الريح ولا الرمل وعى
لم تزل ليلى بعيني طفلة ... لم تزد عن أمس إلاّ أصبعا
ما لا حجارك صما كُلما ... هاج بي الشوق أبت أن تسمعا
كُلما جئتك راجعت الصبا ... فأبت أيامه أن ترجعا
قد يهون العُمر إلا ساعة ... وتهونّ الأرض إلا موضعا

وفي الحوار أبيات أقتبسها شوقي من شعر المجنون مِمّا ورد في كتاب «الأغاني» ، من ذلك :

قيس :

أصلي فما أدري إذا ما ذكرتها اثنتين صليتُ الضُحى أم ثمانيا

(توفيق الحكيم)
١٨٩٨ـ ١٩٨٧

ولد توفيق الحكيم في الاسكندرية سنة ١٨٩٨، وليسّ سنة ١٩٠٣، كما يقول بعض الباحثين، لعائلة ميسورة الحال. إذ كان أبوه يعمل سلك القضاء، وأمه تُركيه الأصل وذات شخصية صارمة تركت آثاراً عميقة في أبنها. فقد فرضت عليه العُزلة وهو طفل صغير، الأمر الذي جعله يتقوقع على نفسه ويعيش في عالمه الداخلي ويميل إلى التأمل والتفكير الفلسفي.

تلقّى الحكيم، نتيجة لوضع عائلته، تعليماً جيداً، فالتحق بالمدرسة الابتدائية في دمنهور، وهو في السابعة من عُمره، ثمّ سافرّ إلى القاهرة حيث التحق بإحدى المدارس الثانوية، بعدها واصل تعليمه العالي فدخل مدرسة الحقوق وتخرج فيها عام ١٩٢٤.

ظهرت خلال هذه الفترة ميول الحكيم الفنية في الموسيقى والتمثيل فأخذ يتردد على مسارح القاهرة ويختلط بالعاملين فيها، مِمّا دفعه إلى تأليف بعض المسرحيات التي مثلتها الفرق المحلية الناشئة.

بعد تخرج الحكيم في الحقوق، أرسله أبوه إلى فرنسا لإكمال تعليمه فسافر إلى باريس ومكث فيها أربع سنوات، لكنه لم يُعنّ بدراسة القانون، بل عُني بدراسة الآداب والفنون الغربية، إذ أخذ يتردد على المسارح والمتاحف والمعارض ودور الموسيقى والمكتبات حتى تشرب تماماً الثقافة الأوربية القديمة والحديثة، مِمّا أهلهُ ليكون واحداً من عمالقة الفكر الحديث في مصر والوطن العربي كُله.

عاد الحكيم إلى البلاد في عام ١٩٢٨، وأصبح وكيلاً للنيابة، ثمّ تنقل بين عدّة وظائف حكومية. لكنه حين ذاع صيته واشتهرت مُؤلفاته، تفرغ للأدب والفن، وشغل وظائف ثقافية منها مُدير دار الكُتب المصرية، وعضو مُتفرغ في «المجلس الأعلى للآداب والفنون» ومندوب مصر في اليونسكو بباريس.

والحكيم إلى جانب ثقافته الغربية ، ذو ثقافة عربية عميقة كونها نتيجة لقراءاته في التُراث العربي ، وقد تأثر تأثراً كبيراً بالقرآن الكريم وآثار الجاحُظ وحكايات «ألف ليلة وليلة» ، واستلهم هذه الآثار في عدّة أعمال أدبية .

إنّ الحكيم شخصية مُتعددة الجوانب والمواهب ، وذو نتاج فكري غزير ومُتنوع ففي الأدب كتب المسرحية والرواية والقصة القصيرة والمقال والنقد الأدبي ، كما شمل نتاجه السياسة والفلسفة والدين والتاريخ والفن ، غير أنه في السياسة ذو مواقف مُتذبذبة وغائمة لا تليق بأديب ومُفكر كبير من طراز الحكيم ، لبّى الحكيم نداء ربه في ١٩٨٧ .

مسرحيات الحكيم :

أصدر الحكيم سلسلة طويلة من المسرحيات منذ عام ١٩١٩، وهذه المسرحيات ذات اتجاهات وألوان مُختلفة .

بدأ الحكيم نتاجه المسرحي بمسرحية «الضيف الثقيل» في عام ١٩١٩، عبرّ فيها عن موقفه تجاه الاحتلال الانكليزي لمصر حيث عدّ الجيش المحُتل ضيفاً ثقيلاً . ثم كتبت مسرحيات قصيرة وأوبريتات غلب عليها الاقتباس ، أهمها «أمبنوسا» و «العريس» و «خاتم سُليمان» و «علي بابا» و «المرأة الجديدة» . لكنه ، فيما بعد ، لم يعترف بهذه المسرحيات التي تُمثل بدايات مسرحه . عدا مسرحية «المرأة الجديدة» التي أعاد كتابتها وأصدرها في عام ١٩٥٢، وهي ملهاة اجتماعية يسخر فيها الحكيم من سفور المرأة ويُبين عواقبه .

بعد ذلك كتب الحكيم سلسلة من المسرحيات ، نشرها تحت عنوان «المسرح المُنوع» أهمها «الخروج من الجنة» و «رصاصة في القلب» و «الزمّار» .

أما أهم مسرحياته وأنضجها : فقد شرع يصدرها منذ عام ١٩٣٣، وهي المسرحيات التي أُطلق عليها «المسرح الذهبي» ، وأثارت اهتماماً كبيراً من لدُن الباحثين . بدأها بمسرحية «أهل الكهف» ١٩٣٣ ثم «شهرزاد» ١٩٣٤ و «بجماليون» ١٩٤٢ و «سُليمان الحكيم» ١٩٤٣ و «الملك أوديب» ١٩٤٩ .

وفي أعقاب الثورة أصدر الحكيم مسرحيات ذات طابع اجتماعي وسياسي مثل «

الأيدي الناعمة» ١٩٥٤ و «ايزيس» ١٩٥٥ و «الصفقة» ١٩٥٦ و «الشمس النهار» ١٩٦٥. وخلال الفترة نفسها نشر مسرحية سياسية «السلطان الحائر» ١٩٦٠. تُعدّ من أعمق وأنضج مسرحياته ، وفي الوقت ذاته نشر مسرحية «يا طالع الشجرة» ١٩٦٢ ، قلد فيها مسرح العبث واللامعقول الأوربي ، كما أصدر مسرحية «بنك القلق» ١٩٦٩ وبناها على أسلوب الرواية والمسرحية وسماها «مسرواية» .

تتصف مسرحيات الحكيم الذهنية بغلبة الناحية العقلية عليها وخضوعها لمُقتضيات فكرة ذهنية ، يُريد المؤلف إبرازها عن طريق الحوار، قال عنها الحكيم في مُقدمة إحدى مسرحياته «أني اليوم أُقيم مسرحي داخل الذهن وأجعل المُمثلين أفكاراً تتحرك في المطلق من المعاني مُرتدية أثواب الرموز .... والمُفاجئات المسرحية لم تعد في الحادثة بقدر ما هي في الفكرة . لهذا أتسعت الهوة بيني وبين خشبة المسرح ، ولم أجد «قنطرة» تُنقل مثل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبعة . لقد تساءل البعض : أولاً يُمكن لهذه الأعمال أن تظهر كذلك على المسرح الحقيقي ؟ ... أمّا أنا فأعترف بأني لم أُفكر في ذلك عندّ كتابة روايات مثل «أهل الكهف» و «شهرزاد» و «بجماليون» .

ولعلّ ما دفع الحكيم إلى كتابة هذه المسرحيات موقفه من الفن والحياة ، ذلكّ لأن الحكيم فصل بين قضية الفن وقضية الحياة فضلاً كبيراً بحيث صار يبعُد عن الواقع الحي ويعيش في تصورات عن الواقع دونأن يعيش الواقع نفسه . وهكذا جعل الحكيم يخطو بعيداً عن الحياة والواقع ، ولهذا لم يعد أدبه يصدر عن إحساس عميق بالواقع . بل يصدر عن تأملات فكرية مثالية مفروضة على الواقع ، تلك التأملات الفكرية التي صارت مُحور المسرحيات الذهنية التي كتبها ، إذ غدت كُل مسرحية تبدأ وتنطلق من أفكار وفروض ذهنية مُجردة يُريد المؤلف فرضها على الأحداث والشخصيات فرضاً ، على الرغم من تنافر هذه الفروض مع منطق وطبيعة الأحداث والشخصيات . من هُنا أصبحت شخصيات ومواقف هذه المسرحيات بعيدة عن الحياة وخاضعة لفكرة المؤلف أكثر من خضوعها لمنطق الواقع . كذلك لا ترتبط هذه الأفكار ببيئة مُعينّة أو زمانٍ ومكان معلومين . ويُجسدها صراع يدور بين الإنسان وقوى غيبية .

فمسرحية «أهل الكهف» تنطلق من فكرة مؤداها إنّ الإنسان في صراع مع الزمن ، وإنّ الزمن هوالغالب والمُنتصر والإنسان هوّ المهزوم . وهذه الفكرة تفرض على الأحداث والشخصيات ، فيخضع كل شيءٍ خضوعاً مُباشراً لها . من أجل ذلك نلقي أهل الكهف بعد صحوهم من نومهم الطويل ، لا يُفكرون في أمر ديانتهم التي كافحوا من أجلها ، ولجأوا إلى الكهف بسببها ، وإنما نجدهم لا يُفكرون إلاّ في علاقاتهم وأُمورهم الشخصية ، فالراعي لا يُفكر إلاّ في غنمه ، والوزيران أحدهُما يبحث عن بيته والآخر يبحث عن خطيبته ، ولمّا لا يجدون ما يبحثون عنه ييأسون ولا يجدون للحياة طعماً ، فيلجؤون ثانية إلى الكهف ويُؤثِرونالموت على الحياة . إذن واضح إنما يسلك هؤلاء مثل هذا السلوك الشاذ حتى تصح فكرة الحكيم وهيّ هزيمة الإنسان أمام الزمن .

وتقوم مسرحية «بجماليون» على فكرة الصراع بين الفن والحياة عند الفنان وانتصار الفن على الحياة ، إنّ بجماليون فنان إغريقي يصنع تمثالاً جميلاً لامرأة يُسميه «جالا تيا» ، يعشق التمثال ويتوسّل إلى «فينوس» لتنفث الحياة فيالتمثال ، فتستجيب له إذ يتحولالتمثال إلى امرأة حيّة . لكن الفنان سرعان ما يضيق بهذه المرأة ، لا سيما حين يرى في يدها مكنسة تُنظف بها المنزل . عندذاك يذهب إلى الإله ليُعيد المرأة إلى تمثال ، وحين يتحقق له ذلكيحمل المكنسة ويُحطم بها رأس التمثال . وهكذا نجد الفكرة تفرض فرضاً على الشخصيات ، فبدلاً من أن يُحببجماليون جالا تيا المرأة التي صنعها بيده ، ويتزوجها ، نراه بسبب فكرة الحكيم عن تفضيل الفن على الحياة ، يُحطم المرأة ، لأنها أرادت أن تربطه بالحياة وبنواميسها وعلاقاتها الاجتماعية .

هذا وليس صحيحاً ما يُقال عن عدم صلاحية هذه المسرحيات للتمثيل ، لخلوها من الحركة والأحداث ومُقومات التشويق ، إذ أنهذه المسرحيات تُحفل ـ إلى جانب الأفكار الفلسفية ـ بالكثير من عناصر التشويق والحركة المادية القابلة للتجسيد فوق خشبة المسرح . فمثلاً مسرحية «أهل الكهف» تحفل بمشوقات بصرية وماديّة بعضها يُمكن تجسيده فوراً وبعضها الآخر يُمكن استخدام الخيال المسرحي المُلحق لإبرازه على المسرح . فمن أمثلة النوع الأول من المُشوقات ما يقع قُبيل نهاية الفصل الأول من خروج الراعي من

الكهف ليشتري طعاماً، ثمعودته وفي أعقابه أُناسٍ أثار فضولهم منظر الراعي بملابسه العتيقة ونقوده التاريخية . ومن أمثلة النوع الثاني الأحداث الكثيرة التي تقع في المسرحية والتي يكتفي الحكيم بروايتها على ألسِنة شخصياته مثل ما وقع في الماضي فمن قصة غرام أحد الوزيرين، وهرب الشخصيات الثلاث إلى الكهف، وبحثهم عما يُريدون بعد بعثهم إلى الحياة[١] .

أما المسرحيات الاجتماعية ذات المواقف الإيجابية، فقد شرع الحكيم يصدرها بعد ثورة ٢٣ تموز في مصر حيث تأثر الحكيم ببعض مُنطلقات الثورة وأهدافها .

من هذه المسرحيات مسرحية «شمس النهار» التي أستوحى جوها وأحداثها من حكايات «ألف ليلة وليلة» وعبر فيها عن فكرة إيجابية تتمثل في تمجيد العمل لأن العمل هو الذي يصنع الإنسان . وهي تدور على أميْرة «شمس النهار» تُريد أن تختار لها زوجاً يصنع حياتها صُنعاً، من هنا يكون اختيارها له بحثاً واكتشافاً، ويتقدم لها الكثيرون، وكلٌ يطرح مشروعاً، لكنها ترفضهم، حتى يأتيها رجُل من غمار الشعب يُدعى «قمر الزمان» لا يعُدها بشيءٍ. وإنما يقول لها : لن أصنع بحياتك شيئاً . أنتِ التي تصنعين بنفسك ولنفسك . ويقوم الأثنان برحلة طويلة يجعلها خلالها تتعلم أشياءً كثيرة، أهمها العمل الذي ينمي ويحقق شخصيتها .

إنّ المسرحية هيّ أرقى ما وصل اليه الحكيم في الفكر الاجتماعي، وهي واحدة من الرحلات المهمة التي يزخر بها الأدب العربي المعاصر، إنها ليست رحلة قطار، ولا رحلة صيد، ولا رحلة بحث عن أبٍ أو إله . وإنما هي رحلة بحث عن طريق الإنسان من أجل السعادة والتجدد، من أجل معرفة ذاته ومعرفة العالم من حوله . فالمسرحية إدانة فكرية للإنسان «الجاهز» الذي لا يصنع نفسه، وإنما يصنعه الآخرون . ولهذا فهيّ دعوة حارة إلى الحرية والعمل حتى تتحقق إنسانية الإنسان[٢] .

---

(١) توفيق الحكيم : علي الراعي، ص ٤١ ـ ٤٣ .

(٢) الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر : محمود أمين العالم . ص ٤٢ .

لعلّ أهم سمة في مسرحيات الحكيم روعة الحوار. أن الحوار ينساب في مسرحياته بخفة ورشاقة، ويزخر بمعانٍ ودلالات فكرية خصبة، ويأتي في لغة فُصحى مُبسطة لا تقعر فيها ولا غموض. وهو يخلو من المونولوجات الطويلة التي يزخر بها حوار غيره من كُتاب المسرح.

ومن سمات مسرحياته أيضاً ضعف شخصياتها. فهو لا يُعنى كثيراً برسم أبعاد شخصياته، فتأتي فقيرة القسمات. باهتة المعالم، إذ أنّ عنايته تنصب أساساً على تجسيد الأفكار وبلورتها حتى في مسرحياته الاجتماعية.

إنّ مسرح الحكيم ـ كما رأينا ـ ينتمي إلى المسرح الفكري الذي يعتمد أساساً على قضية أو مشكلة فكرية، فهو يرى أن المسرح «في جوهره قضية أو مشكلة وليس حدوته ولا عرضاً لحياة، فمن يُريد أن يحكي حدوته ويعرض حياة. فليكتب قصة أو رواية.. لكن ما يُعرض لنا على المسرح هو مشكلة أو قضية منها تنبع رؤيا الحياة وتتكون ملامح الشخصيات. إنّ الكاتب المسرحي يبدأ من القضية إلى الحياة.. بينما القاص أو الروائي يبدأ من الحياة إلى القضية التي قد توجد في روايته وقد لا توجد..».

وعلى العموم تكمن أهمية الحكيم في الأدب المسرحي فيما يأتي:

أولاً: إنه أول من ألف في اللغة العربية مسرحيات تدور على مشكلة تدخل في نطاق الموضوعات الفلسفية والفكرية.

ثانياً: إنه أول من طبع تمثيلياته في تاريخ الأدب العربي قبل تمثيلها وخلق لها جمهوراً قارئاً لا علاقة له بالمسرح. في حين أن شوقي مثلاً لم يطبع تمثيلياته إلاّ بعدّ أن عرفها الجمهور.

ثالثاً: جعل من الحوار أسلوباً أدبياً معترفاً به في اللغة العربية إلى جانب السرد والشعر.

رابعاً: أستخدم الحكيم الحوار ليحُل محل النكتة اللفظية في الفكاهة ومحل اللفظ المثير في الدراما بل محل المفاجأة الحركية للأشخاص على المسرح.

خامساً: إنّ الحكيم هو الذي شق للمسرح العربي طريقه إلى الخارج حيث تُرجمت

مسرحياته إلى عِدّة لُغاتٍ ومثلت بوساطة فرق معروفة[١]. وفيما يأتي دراسة تحليلية لإحدى مسرحياته :

مسرحية «شهرزاد» :

أختار الحكيم لمسرحياته الفترة التي أعقبت انتهاء حكايات الليالي حيث تغير شهريار وتخلص من وحشيته وسلِمت شهرزاد من القتل بفضل القصص التي قصتها عليه .

تلقى شهريار في المسرحية قلقاً مضطرباً ، لأنه وجد شهرزاد لغزاً وأخذ يستفهم عن سر هذا اللغز ، لقد رأى شهريار شهرزاد عقلاً يدعوه إلى التفكير والتأمل . في حين رآها الوزير قمر قلباً ورآها العبد جسداً جميلاً .

إنّ شهريار أخذ يسعى حثيثاً ويلجأ إلى وسائل مختلفة في سبيل اكتشاف كنه هذه المرأة اللغز ، وهو حين يعييه الأمر ، يضيق بالمكان فيسعى إلى التحرر من قيوده لينطلق إلى عوالم أُخرى ، عله يعثر فيها على جواب اللغز الذي يُحيره . وفي الوقت نفسه تسعى شهرزاد إلى إعادته اليها بوسائل مختلفة منها استخدام العبد لإثارة غيرة زوجها حتى يرجع اليها ، ولكن شهريار حينما يرى العبد في خدر شهرزاد ، لا يُحرك ساكناً ، بينما الوزير ينتحر حينما يلمح العبد مع شهرزاد . وأخيراً يمضي شهريار في صمت وقد ماتت فيه الحياة .

إنّ المسرحية تدور حولّ قضيتين مرتبطتين فيما بينهما . أما الأولى فهي تعبير المسرحية عن جوهر فلسفة الحكيم المُسمّاة بـ «التعادلية» ، أي استحالة العيش بالعقل وحده من دون الجسد والقلب . وأما الثانية فهي الصراع بين الإنسان والمكان . هذا وستتضح هاتان القضيتان من خلال تحليلنا لشخصيات المسرحية الأربع وهي شهرزاد وشهريار وقمر والعبد ، لأن المسرحية من المسرح الرمزي حيث لا تكون الشخصيات كائنات بشرية ،بل تجسيمات لتصورات فردية أو لخصائص إنسانية مميزة ، فقد جاءت

---

(١) دراسات في الأدب العربي المعاصر : يوسف الشاروني ، ص ٢١ ـ ٢٥.

شخصياتها رموزاً لحقائق وتصورات معينة .

إنّ شهرزاد رمز للطبيعة أو الحياة أو الوجود أو المعرفة والحقيقة الشاملة الحاوية على كل شيءٍ من الأسرار والألغاز والتناقضات والتجارب الشاملة على الخير والشر والجمال والقبح والجامعة للمادة والعاطفة والعقل في آنٍ واحد وثمة إشارات واضحة في المسرحية تُشير إلى هذا المعنى :

شهريار ـ هي أيضاً تفعل هذا؟ تُبدي لنا من حسنها وتحجب عنا سرها.

شهرزاد ـ من هي ؟

شهريار ـ (كالمخاطب نفسه) ـ الطبيعة .

هذا ولا نستطيع أن نعد شخصية شهرزاد هنا تطويراً كبيراً لشهرزاد الليالي بحيث تبدو شهرزاد الجديدة منقطعة الجذور عن شهرزاد الأولى ، وذلك لأنه من ، الممكن العثور في الليالي على الأساس الذي أقامّ عليه الحكيم هذا التطوير لشخصية شهرزاد ، فشهرزاد الليالي تبدو ـ شأنها شأن أيةامرأة أُخرى ـ خاضعة لمطالب الجسد ، وفي الوقت ذاته ، تبدو ذات عاطفة عظيمة ، تتجلى في تقدمها طواعية لتُزّف إلى شهريار معرضة نفسها للموت ، ساعية إلى إنقاذ العُذارى من سيف شهريار ، فضلاً عن كونها امرأة ذات ثقافة عالية . اكتسبتها من طبيعة التربية في القصور ، فحذقت كل ألوان الأدب والتاريخ والمعرفة . ومن هنا صار طبيعياً أن تكون شخصية شهرزاد (تجسيداً جامعاً للجسد المنعم النضير والقلب الفياض بالشعور والفكر الواعي المحكم التدبير).وهي العناصر الثلاثة التي بُنيّت عليها شخصية شهرزاد في المسرحية.

أما شهريار فهو رمز للعقل والمعرفة والفكر ، رمز الإنسان الذي يعيش للعقل وحده دون العاطفة والجسد . إن شهريار إنسان لا يرى الحياة إلا أسراراً تدعوه إلى تأملها واستطلاع خباياها ، ويجد في ذلك لذّة عظيمة وهدفاً كبيراً ، ومن أجل ذلك يرى شهريار شهرزاد عقلاً كبيراً .

شهريار ـ أنتِ تعرفين .. كل شيء أنت كائن عجيب لا يفعل شيئاً ولا يلفظ حرفاً إلا بتدبير : لا عن هوى ومصادقة . أنتِ تسيرين في كل شيء بمقتضى حساب لا ينحرف

قيد شعرة كحساب الشمس والقمر والنجوم ، ما أنت إلا عقل عظيم .

شهرزاد (باسمة) ـ أنت يا شهريار تراني في مرآة نفسك .

شهريار ـ أني أرى الحقيقة .

كانّ شهريار من قبل شخصاً لا يعرف غير ملذات الجسد ، لكنه بعد صُحبته لشهرزاد وسماعه لقصصها ، تغيّر حتى أصبح روحاً خالصة ، فأخذ يرى الحياة في التأمل والتفكير والبحث عن المعرفة .

إنّ جذور هذا الأساس الذي قامت عليه شخصية شهريار ـ نجدها أيضاً في (ألف ليلة وليلة) حيث نرى شهريار بعدّ سماعه حكاية (الراعي الناسك) يقول : (لقد زهدتني يا شهرزاد مُلكي وأندمتني على ما فرّط مني في قتل النساء والبنات) .

ثمّ أضفى الحكيم على هذه الشخصية ما كانّ يحسه ويُعانيه في بعض مراحل شبابه حينما كانّ يصرخ (أني حر ، حر من أغلال الزمان والمكان ، أتنقل فيهما بفكري ، وقد أستطيع إن شئت التنقل فيهما بجسمي . ويقول في موضع آخر أني يوم صورت «شهريار» في قصتي «شهرزاد» لم يخطر لي على بال أني أُصور نفسي .

شهريار مع ذلك كان أوفر حظاً مني ، فقد كانت إلى جانبه شهرزاد تجاهد جهاد الجبابرة كي تُصلح في طبيعته الخلل وتُعيد التوازن الإنساني إلى كيانه المضطرب .

إنّ شهريار بعد أن اكتشفت اللذة الروحية ، وشرع يستطلع سر الكون والحياة ، أنطلق في رحلة كُبرى ، ليشبع فيها نفسه الظمأى من المعرفة والفكر . وقد لجأ إلى السحر، لكن السحر لم يسعفه ، ثم وجد أن قيود المكان تربطه إلى الأرض فتحول بينه وبين ما يصبو إليه . عندئذ قرر الرحيل فطاف في ديار الأرض وقِفارها بيدّ أنه وجد نفسه في النهاية ينتهي إلى حيث بدأ المطاف ، بعد ذلك خاض تجربة تعاطي القنب والحشيش كوسيلة للهروب من الجسم . وهكذا أراد الارتفاع عن الأرض لكنه ظلّ مُعلقاً بين الأرض والسماء وكانت شهرزاد ما تزال ترقبه وتسعى إلى إعادته إلى الأرض والحياة ، وكان آخِر ما جربته في سبيل تحقيق هدفها هو استخدام العبد لإيقاظ الجانب الحيواني فيه ، لكن الحيلة تخفق أيضاً . وهكذا ينتهي دور شهريار في الحياة بسبب محاولته الخروج على

نواميس الحياة والوصول إلى ما يستحيل اليه الوصول بالنسبة إلى الإنسان، أمّا الوزير قمر فهو رمز القلب والعاطفة، وذلك لأنه ينظر إلى الحياة ويقيس كلشيء بمنظار العاطفة ومن هنا فهو لا يرى في شهرزاد إلا قلباً كبيراً وينظر اليها نظرة العبادة والتقديس ويجد فيها مثله الأعلى في الحياة:

الوزير (بعد تفكير) ـ لن أصدق ـ أكان هذا منك تدبيراً؟ أكانّ كل هذا منك حساباً؟ كلاّ ما أنت إلا قلب كبير.

شهرزاد (باسمة)ـ إنك تراني في مرآة نفسك.

الوزير ـ إني أرى الحقيقة.

ولهذا فليس غريباً أن ينتحر قمر بسيف الجلاد، حينما يرى العبد خارجاً من خدر شهرزاد ذلك لأنه ظل يعيش وهو يرى فيها مثله الأعلى، فلما ذهب هذا المثل الأعلى ذهبت حياته.

وأما العبد فهو رمز الغريزة الحسية والشهوة الحيوانية السوداء التي لا تعيش إلا في الظلام. فالعبد لا يجد الحياة إلا في ملذات الجسد العابرة، وبالتالي لا يرى في شهرزاد إلا جسداً جميلاً:

العبد (يتأملها) ـ ما أجملك. ما أنت إلا جسد جميل.

شهرزاد (باسمة) ـ حتى أنت أيضاً تراني في مرآة نفسك.

العبد ـ إني أرى الحقيقة.

«ولعل هذه الشخصيات الثلاث: شهريار وقمر والعبد أن تكون إما رموزاً ترمز إلى ثلاث وسائل للوصول إلى المعرفة. كأن يكون الأول هو العقلاني الذي يتخذ من العقل وسيلة لتحقيق المعرفة، ويكون الثاني العاطفي الذي يجعل من العاطفة والقلب طريقاً ليوصله إلى المعرفة بينما يكون الثالث الحسي الذي يرى في الحواس خير وسيلة لِنُشدان المعرفة، وهكذا فالمسرحية بحث طويل عن المعرفة، وليس شهريار وحده الذي يسعى وراء المعرفة بل كل الشخصيات الرئيسة تفعل ذلك. قمر حين يجد في البحث عنها مُفتشاً في قلبه والعبد حين يراها مُتمثلة في استكشاف الجسد. كما يصبح هؤلاء الثلاثة بهذا

المعنى رموزاً لحركة الإنسانية كلها حول الطبيعة . فكما تدور الطبيعة دورانها التقليدي في اليوم : ظلام وقمر ونهار ، كذلك تدور الإنسانية فنشهد مراحل الظلام (العبد) والقلب (قمر) والعقل (شهريار) وهكذا دواليك وأما أن تكون هذه الشخصيات الثلاث صوراً ثلاثاً لإنسانٍ واحد لثلاث مراحل في الحياة فشهريار" قد مر بكل الأطوار التي تعرفها الحياة الإنسانية . فقد عاش حياة الحيون يوم كانت تقدم اليه في كل ليلة عذراء يفتك بها في الصباح ، وعاش حياة القلب يوم عرف شهرزاد فأحب جوارها ونسي القتل والفتك ، وجلس اليها ينظر في عينيها ويصغي إلى قصصها ، ثم عاش حياة العقل يوم أيقظ فكره حديث شهرزاد واتسعت أمام بصيرته آفاق عوالم ليس لها حدود فنهض على قدميه يهيم في أجواء الفكر العليا .

وبناء شخصية شهريار على هذه الشاكلة ـ كما يرى جورج طرابيشي ـ لُعبة يلعبها الحكيم ، حين يُحطم وحدة الإنسان ويُسميها " لُعبة تباين الحقائق من خلال تباين ملكات الإنسان.

وقد أشار الحكيم في أحد كُتبه إلى هذه القضية حين قال «إذا قلنا مع القائلين إنّ العقل والقلب والغريزة ملكات ثلاث منفصلة إحداها عن الأخرى ، فإنّ هذا القول يؤدي حتماً إلى نتائج غريبة ، قد تعدل من نظرتنا إلى الأشياء ، ولعلّ أول ما يُفهم من هذا الاستقلال بين الملكات تباين ألوان الحقيقة لدى كل منهما ، فما يُصدق عندّ القلب قد لا يُصدق عند العقل ، بل إنّ كل ملكة من تلك الملكات تسيطر على عالم مختلف جد الاختلاف عن عالم الأخرى» لقد استخدم الحكيم هذه الشخصيات الثلاث في تجسيد ملكات الإنسان الثلاث ليُعبر عن فلسفته «التعادلية» إذ جسد في شهريار إنساناً أختلّ فيه التعادل ، حينما أراد أن يكون عقلاً خالصاً فترك آدميته وتخلى عن مُتطلبات الجسد والقلب ، أي أنّ التعادل الذي ينبغي أن يقوم بين الفكر المطلق والإيمان العاطفي في الشخصية الإنسانية أصبح مفقوداً عندّ شهريار . ومن هنا نبعث مأساته . ومأساة الآخرين ، إذ «يتصارع الثلاثة دون تعادل ، دون توازن ، دون استقرار ، العبد قد ينال الجسد ولكنه لا ينال شهرزاد ، والوزير قمر لا يبلغ به قلبه مرتبة الإيمان فينتهي به الكفر بشهرزاد إلى

الانتحار، وشهريار يرتحل في المكان بحثاً عن معنى الحياة فلا يصل إلى شيءٍ، بل يدور حول نفسه أو تدور الدنيا من حوله فلا يصل إلى شيء».

ولعل القضية الثانية التي تجسدها المسرحية، أعني الصراع بين الإنسان والمكان أن تكون التكملة أو التتمّة للقضية الأولى التي هيّ اختلال التعادل في النفس الإنسانية، فشهريار حينما تحولت حياته إلى التأمل والتفكير والألغاز التي أشكل عليه فهمها أصبح يرى أنه لن يستطيع تحقيق ما يريد إلا إذا تخلص من الجسد، ورحل عن المكان حتى يصير روحاً حسب ليفهم السر الكبير. ومن هنا كان نضاله الشاق في سبيل تحطيم ما يربطه إلى الأرض والمادة. لكن محاولاته هذه تُمنى بالإخفاق. إذ لا يستطيع التخلص من أسار المكان إلا إذا ماتت فيه الحياة، وحتى في الموت فهو عائد إلى الأرض.

أما حوار المسرحية فهو حوارٌ سلس مُكثف مضغوط حافل بالأفكار والتلميحات الذكية التي تعين على خلق الجو الرمزي اللازم في المسرحية. وينساب الحوار بحيوية ورشاقة بكلماته وجملة المنتقاة بعناية كبيرة حتى يقرب من روح الشعر وإيقاعه وجماله. وصيغ الحوار في لغة سهلة، تكشف بوضوح عمّا تُريده الشخصيات. بيدّ أن ثمة ثغرات تلوح أحياناً في الحوار، فتسيء إلى جو المسرحية الرمزي مثل الميل إلى التعبير المباشر، وذلك حين تُصرح الشخصية بنزعة تقريرية عمّا يحول في أعماقها:

شهريار ـ من ذا يبغض شهرزاد؟ أتُصدقين ذلك؟ وهل ذنبي أن أحس في نفسي الآدمية بزوال صفته المكانية؟.

إنّ مثل هذا الحوار ليكاد يكون نغمة شاذة في المسرح الرمزي، وذلك لأنه يصبح خليقاً بالقضاء على الجو الغامض الذي تسعى المسرحية الرمزية إلى خلقه في أجوائها، انطلاقا من القاعدة الرمزية المعروفة «إنّ في الوضوح مللاً»[1].

---

(١)اعتمدت في تحليل المسرحية على كتابي: أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر، ص ١٥٨ـ١٨٣.

(مصادر الفصل العاشر)

١ـ أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر : فائق مصطفى أحمد ، وزارة الثقافة والأعلام ، الجمهورية العراقية ، ١٩٨٠ .
٢ـ توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر : علي الراعي ، كتاب الهلال ، ١٩٦٩ .
٣ـ الحوار في القصة والمسرحية والاذاعة والتلفزيون : طه عبد الفتاح مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٧٥ .
٤ـ خيال الظل : عبد الحميد يونس ، المكتبة الثقافية ، ١٩٦٥ .
٥ـ دراسات في الأدب العربي المعاصر : يوسف الشاروني ، المؤسسة المصرية العامة ، ١٨٦٤.
٦ـ شهرزاد : توفيق الحكيم ، مكتبة الآداب ، د . ت .
٧ـ العرب وفن المسرح : أحمد شمس الدين الحجاجي ، المكتبة الثقافية ، ١٩٧٥ .
٨ ـ فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني : علي الراعي كتاب الهلال ، ١٩٧١ .
٩ـ مجنون ليلى : أحمد شوقي ، دار العودة ، بيروت ١٩٨١ .
١٠ـ المسرح : محمد مندور ، دار المعارف ، ١٩٦٣ .
١١ـ مسرحيات شوقي : محمد مندور ، مكتبة نهضة مصر ، ط٣ ، د . ت .
١٢ـ المسرحية في الأدب العربي الحديث : محمد يوسف نجم ، دار الثقافة بيروت، ١٩٦٧.
١٣ـ الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر : محمود أمين العالم دار الآداب بيروت ، ١٩٧٣ .

مُلحَق

مُختَارَات

مِن النَثرِ العَربِي الحَدِيث

مقالة لأحمد أمين ـ هل يكون معلماً ؟

سألني أبٌ : هل أُدخل أبني كُلية الآداب ليكون مُعلمّاً ، أو كُلية الحقوق ليكون محامياً أو قاضياً ؟ وأضاف إلى ذلك : إنّ أبني يرغب أن يكون معلماً وأنا أكره له ذلك ، لأنّ التدريس عمل مضن لا يدر مالاً ولا يفيد جاهاً .

نعم ـ أيها الأب ـ إذا أردت وأراد أبنك المال والجاه فإياه وأيا التعليم وأيا الأدب والفن وما إلى ذلك ، فإنها ليست طريق المال ولا الجاه ، ومن قصدها للمال والجاه خاب ظنه وضلّ سعيه.

إنما يصلح للتعليم قوم قنعوا من دنياهم بأن يعيشوا على ضروريات الحياة ، وفي حدود ضيقة من الرزق .

ليس يصلح للتعليم من طلب بتعليمه الغنى والجاه ، وليس يصلح كذلك من سدّت في وجوهه طُرق الكسب الأخرى ، ثمّ رأى أنّ باب التعليم وحده هو المفتوح أمامه فدخله مرغماً . إنما يصلح للتعليم من كان يرى ـ بحكم طبيعته ومزاجه ـ أنّ لذة التعليم تفوق كل لذة ، وإنه سعيدٌ باحترافه التعليم ، وإنّ ما يجده من لذة في حرفته يُعوض ما يجده من ضيق في رزقه وضآلة في جاهه ، وإلا كانت حرفة التعليم عذاباً ، وكل درس يؤديه ألماً يمتد بامتداد الدرس ، وكل فترة من الزمن بين درسين أنيناً من الدرس الماضي وإشفاقاً من الدرس القادم . وكل ساعات فراغه شكوى من الزمان أن رماه بحرفة التعليم . وسبّاً للقدر أن بلاه بهذا البلاء المبين .

إنّ الحرفة الحقة الناجحة ـ إيها الأب ـ هي التي خلق لها صاحبها . لا التي أُكره عليها صاحبها ؛ ففي الأولى هي لذة وشوق ، ونمو شخصية ، وتفتح ملكات . والنجاح في الحرفة وبلوغ الذروة فيها هو القصد الأول ، والمال والجاه إذا أتيا أتيا عرضاً لا قصداً . وإذا لم يأتيا فلا بأس ، فقد سعد في أثناء عمله وسعد في نجاحه ببلوغ غايته أو القرب

منها. وفي الثانية ألم ، وهيّ سخط ، وهي فشل ، وهي طلب للمال والجاه من غير وسائلهُ الطبيعيّة وطُرقه المشروعة . فسائل أبنك قبل أن تسائلني ،واختبره قبل أن تختبرني : هل يجد لذة في تفتح الزهرة وأثمار الشجرة أكثر مِمّا يجد حفنة من المال في يده يعددها ويقلبها ويلعب بها ؟ إن كانت الأولى فشجّع أبنك على أن يكون معلماً ، وإن كانت الأخرى فوجهه إلى أي عمل غير التعليم ، ولا تقع فيما يقع فيه الناس ، إذ يستفتون شهوتهم في المنصب والجاه ، ولا يستفتون ملكات أبنائهم وطبيعتهم واستعدادهم ، ويختارون لأبنائهم من العمل ما يتفق والمنصب والجاه ، ولا يتفق والطبائع والاستعداد ، فيبوئون بالفشل الذي يبوء به من حاول أن يجعل من النحاس ذهباً ، ومن الحديد نحاساً ، فلا المنصب نالوه ، ولا ما هم أهل له أدركوه ، ووقفوا وسط السُلّم ، لا فوق ولا تحت ، أو علقوا في الهواء ، لا في السماء ولا في الأرض .

✿ ✿ ✿

كل ذي صناعة منتج أو مبدع أو خالق ، فالنجار والحداد والمثّال ونحوهم يبدعون من المواد الخام صوراً لم تكن ، وقد يبلغون في الانتاج حداً يستخرج الاعجاب والعجب؛ ولكنهم مهما بلغو لا يصلوا إلى إبداع المعلم ، وسمو صناعته ، وسحر فنه .

ماذا يصنع المعلم ؟

إنه يجلو أفكار الناشئين والشباب ، ويوقظ مشاعرهم ، ويحيي عقولهم ، ويرقي إدراكهم ، إنه يُسلحهم بالحق أمام الباطل ، وبالفضيلة ليقتلوا الرذيلة ، وبالعلم ليفتكوا بالجهل ، إنه يملأ النفوس الخامدة حياة ، والعقول النائمة يقظة ، والمشاعر الضعيفة قوة . إنه يشعل المصباح المطفأ، ويضيء الطريق المظلم ، وينبت الأرض الموات ، ويثمر الشجر العقيم ، إنّ المعلمين عُدّة الأمّة في سرائها وضرائها ، وشدتها ورخائها ، لا تنتصر في حرب إلا بقوتهم ، ولا تنهزم إلاّ لضعفهم ، ولا يزهر العلم إلاّ بهم ، ولا ترقى مصانعها ومتاجرها إلا برقيهم . هم منشئو الجيل ، وباعثو الحياة ، ودعاة الانتباه ، وقادة الزمن . هم عنوان الأمّة ، ومظهر ضعفها أو قوتها ، في عقلها وقلبها وخلقها ، لأنهم يصنعون القوالب

التي تصب فيها أبناؤها وبناتها ، ويشكلونها بالأشكال التي يتصورونها ويضعونها .

يملك نفوساً وعقولاً ومشاعر بعدد من يعلمهم ، ومن يصل نفعه اليهم، وغيره يملك مالاً وضياعاً وعقاراً ، فإن كان أبنك ـ أيها الأب ـ مِمّن يُفضل ملك النفوس والعقول على ملك المال والعقار فاجعله معلماً ، وإلا فليكن تاجراً أو محامياً أو مهندساً أو ما شئت ، غير أن يكون معلماً ، المعلم يُتاجر ، ولكنه يُتاجر في الأرواح والعقول والمشاعر ، ويكسب ويخسر ، ولكنه يكسب نفوساً تتعلق به وقلوباً تتجمع حوله ، أو يخسر عقولاً أتلفها ونفوساً أفسدها ؛ فإن كان أبنك ممن له غرام بالنفوس والقلوب يكسبها فليكن معلماً ، وإلا فخير له أن يُتاجر في الذهب والفضة أو ما يَدِرُّ الذهب والفضة . أما إن هو تاجر بالنفوس واراد الذهب فبشره بالخسارة التي يمنى بها رجل الدين إذا أراد الدنيا ، ورجل العلم إذا خدم بِعلمهِ السياسة .

التعليم ـ أيها الأب ـ نوع من الرهبنة ، أنقطع صاحبه لخدمة العلم كما أنقطع الراهب لخدمة الدين ، أو إن شئت فقل إنّ الراهب يعبُد ربه من طريق تبتله واعتكافه ، والمعلم يعبده من طريق علمه وتعليمه ؛ كلاهما زهد في الدنيا إلا بقدر ، وانقطع عن الناس إلا ما يمس عمله ، وكلاهما ركّز لذته وسعادته فيما نصب له نفسه ؛ فإن رأيت راهباً ينحرف ببصره إلى زخرف الدنيا وزينتها فهو راهب فسد ، وإن رأيت معلماً يجعل غرضه الأول المال والجاه وعرض الدنيا فهو ـ كذلك ـ معلم فسد .

كم في الدنيا من أناس أشقياء أكبر شقائهم ناشئ من أنهم يعملون فيما لم يخلقوا له؛ هذا مهارته في يده يعمل بعقله ، وهذا مهارته في عقله يعمل بيده ، وهذا مهارته في قلبه يعمل بيده أو عقله ، وهذا مالي يعمل عالماً ، وهذا عالم يعمل مالياً وهكذا . ومن هذا القبيل صنف من المعلمين لم يخلقوا للتعليم وإنما خلقوا للمال ، فأجسامهم في التعليم ، وطموحهم للمال ، فلمّا لم يصلوا إلى المال ـ وذلك طبيعي ـ عذبوا عذاباً شديداً ، وضاقت نفوسهم ، واضطربت عقولهم ، وفشلوا في التعليم والمال معاً ؛ نسوا التعليم عمل روحي لا يصلُح له إلاّ من تجرّد للروح وشؤونها وقلبوه إلى عمل آلي فحُرموا لذة الروح ، ولم ينجحوا في العمل الآلي ، وكانت حجرة التعليم سجناً ، وعلاقتهم بالمتعلمين علاقة

السجّان بالمسجونين ، فلم ينجحوا في التعليم الذي قيّدوا أنفسهم به ، ولا في المال الذي طمحوا اليه ؛ وكان من الخير أن يريحوا أنفسهم من التعليم ، ويريحوا التعليم من أنفسهم . لقد فهموا كما يفهم الماليون أنّ مقياس النجاح في الحياة سعة الرزق ، وعظم المرتب ، وتدفق المال ؛ فلما لم يجدوا شيئاً في أيديهم عدّوا أنفسهم خاسرين ، فنقموا على أنفسهم وعلى الزمان ، وعلى حرفة التعليم ، وعلى القدر الذي ألجأهم إليها ؛ وفاتهم أنهم غلطوا في مقياس النجاح ، فوزنوا بالمتر ، وقاسوا الطول بالقنطار ؛ فمقياس النجاح في الحياة العلمية غيره في الحياة والمناصب الحكومية .

✿ ✿ ✿

لو عقل الناس لأغنوا المعلم وأمكنوه من التفرغ لعلمه ولإنتاجه ولخلقه ؛ ولو قوّموا الأشياء بفوائدها لقوّموا للعلم أكبر قيمة ؛ ولكن أنّى هذا وتقويم الأشياء في الدنيا من أول عهدها إلى اليوم تقويم أخرق ، بُني على نظر أحمق ؛ هذا كل مهارته أن يثير الضحك بمنظره أو بمنطقه أو بحركاته فينهال عليه المال انهيالاً ؛ وهذا يثير الشهوة بألفاظه وخدعه فيتدفق عليه المال بالهيل والهيلمان ؛ وهذا شاب سخيف غر كل ميزته أنه ابن غني مات والده فانتقلت إليه ثروته التي لا تُحصى ولا خير للمجتمع منه ، وهذا وذاك من الأمثلة الوافرة ؛ وبجانب هؤلاء جميعاً نابغة لا يجد قوته ومُعلم لا يجد الكفاف . كل ما في الدنيا من أمثلة يدل على فساد التقويم ؛ كتاب مليء حكمة بدرهم ، وحبة من لؤلؤ ـ ليست لها قيمة ذاتية ـ بآلاف ، ومجهود بالآلاف من الناس يحرثون ويزرعون لا يُساوي خاتماً من ماس تتزيّن به المرأة ساعة في العمر ، ولاعب تقوم لعبته بالمئات ، ومكتشف لا يقوّم اكتشافه بشيء . وعلى الجملة فقد عجز العقل أن يدرك «أساس التقويم» عند الناس ، فلا هو مقدار ما في الشيء من منفعة ، ولا ما فيه من عدم منفعة ، ولا هو الجمال ولا القُبح ، ولا الخداع ولا الصراحة ، ولا الصدق ولا الكذب . ولا الحق ولا الباطل ، لا شيء من ذلك كله ، ولا شيء غير ذلك كله ، صالح لأن يُفسر أساس التقويم عندّ الناس .

قُصَّ ـ أيها الأب ـ هذه القصة على ابنك ، وأشرح له ما غمض . وفصل له ما أجمل؛ ثمّ أسأله بعد : هل هو راضٍ عن التضحية كما يُضحي الجندي ؟ وهل هو قابل أن

يحد من لذته كما يحد الراهب ؟ وهل هو مُستعد أن يتعزى بالمعنويات عن الماديات ، وأن يخلق في نفسه عالماً فيه كلّ ضروب القناعة ، واتحل فيه اللذائذ العقلية والروحية محل اللذائذ الجسمية ؟

إن كان كذلك فدعه يكون مُعلماً ، وإلا فجنبه الشقاء .

مقالة لجبران خليل جبران
أيتها الأرض

ما أجملكِ أيتُها الأرض وما أبهاك .

ما أتمّ امتثالكِ للنور وأنبل خضوعكِ للشمس .

ما أظرفكِ مُتشحة بالظلّ وما أملح وجهكِ مُقنعاً بالدجى .

ما أعذبّ أغاني فجرك وما أهول تهاليل مساءك .

ما أكملكِ أيتُها الأرض وما أسناكِ .

لقد سرتِ في سهولكِ ، وصعّتِ على جِبالكِ ،وهبطتِ إلى أوديتكِ ، وتسلّقتِ صخوركِ ، ودخلتِ كهوفكِ ، فعرفتِ حلمكِ في السهل ، وأنفتك على الجبل ، وهدوءكِ في الوادي ، وعزمكِ في الصخر ، وتكتمك في الكهف ، فأنتِ أنتِ المُنبَسطة بقوّتها ، المتعالية بتواضعها ، المنخفضة بِعُلوّها، اللينة بصلابتها ، الواضحة بِأسرارها ومكنوناتها .

لقد ركبت بحارك ، وخضت أنهارك ، وتتبّعت جداولك ، فسمعت الأبدية تتكلّم بمدّك وجزرّك ، والدهور تترنّم بين هِضابك وحزونك ، والحياة تُناجي الحياة في شعبك ومنحدرا تك ، فأنت لسان الأبدية وشفاهها، وأوتار الدهور وأصابعها ، وفكرة الحياة وبيانها .

لقد أيقظني ربيعك وسيّرني إلى غاباتك حيث تتصاعد أنفاسكِ بخوراً ، وأجلسني صيفك في حقولك حيث يتجوهر إجهادك أثماراً ، وأوقفني خريفك في كرومك حيث يسيل دمك خمراً ، وقادني شتاؤك إلى مضجعك حيثِ يتناثر ظهرك ثلجاً ، فأنت أنت العطرة بربيعها . الجواد بصيفها . الفيّاضة بخريفها . النقية بشتائها .

وفي الليلة الصافية قد فتحت نوافذ نفسي وأبوابها وخرجت إليك مُثقلاً بمطامعي ، مُكبّلاً بقيود أنانيتي ، فألفيتك شاخصة بالكواكب وهيّ تبتسم لك ، فنزعت عني قيودي وأثقالي وعلمت أن منزل النفس فضاؤك ، ورغائبها في رغائبك ، وسلامتها في سلامتك ،

وسعادتها في الغبار الذهني الذي تنثره النجوم على جسدك .

في الليلة المبطنة بالغيوم ، وقد مللت غفلتي وجمودي ، خرجت إليك فوجدتك جبّارة هائلة مُسلحّة بالعاطفة ، تُحاربين ما ضيك بحاضرك ، وتصرعين قدميك بجديدك ، وتبعثرين ضئيلكبضليعك ، فعلمت أنّ نظام البشر نظامك ، وناموسهم ناموسك ، وسنتهم سنتك ، وأن من لا يهصر برياحه ما يبس من أغصانه يموت مللاً ، ومن لا يُمزّق بثوراته ما بليّ من أوراقه يُفنى خمولاً ، ومن لا يكفن بنسيان ما مات من ماضيه كانّ هو كفناً لمآتي الماضي .

ما أكرمكِ أيتُّها الأرض وما أطول أناتكِ .

ما أشدّ حنانكِ على أبنائكِ المنصرفين عن حقيقتهم إلى أوهامهم ، الضائعين بين ما بلغوا إليه وما قصروا عنه .

نحن نضجّ وأنتِ تضحكين .

نحن نذهب وأنتِ تكفّرين .

نحن نجدّف وأنتِ تُباركين .

نحن ننجس وأنتِ تقدّسين .

نحن نهجع ولا نحلم وأنتِ تحلمين في سهرك السرمدي .

نحن نكلم صدركِ بالسيوف والرماح وأنتِ تغمرين كلومنا بالزيت والبلسم .

نحن نزرع راحاتكِ العظام والجماجم وأنتِ تستنبتينها حَوراً وصفصافاً.

نحن نستودعكِ الجيف وأنتِ تملإين بيادرنا بالأغمار ومعاصرنا بالعناقيد .

نحن نصبغ وجهكِ بالدم وأنتِ تغسلين وجوهنا بالكوثر .

نحن نتناول عناصرك لنصنع منها المدافع والقذائف وأنتِ تتناولين عناصرنا وتُكوّنين منها الورود والزنابق .

ما أوسع صبركِ أيّتها الأرض وما أكثر انعطافكِ .

ما أنتِ أيتها الأرض ومن أنت ؟

أذرّة من الغبار تصاعدت من بين قدمي الله عندما سار من مشارق الأكوان إلى

مغاربها ، أم شرارة قذفت من موقد اللانهاية ؟

أنواة طرحت في حقل الأثير لِتشق قشرتها بعزم لُبابها وتتعالى نصبة ربّانية إلى ما فوق الأثير؟

أقطرةٌ من الدم في عروق جبّار الجبابرة ، أم أنتِ قطرة من العرق على جبينه ؟

أثمرة تلوحها الشمس ببطء ؟ أثمرة أنتِ في شجرة المعرفة الكليّة التي تمدّ عروقها في أعماق الأزل وترفع غصونها إلى أعماق الأبد ؟ أم جوهرة أنتِ

وضعها إله الزمن في جفنة الاهة المسافة ؟

أطفلةٌ أنتِ في حضن الفضاء ؟ أم عجوز ترقب الأيام والليالي شبعت من حكمة الليالي والأيام؟

ما أنتِ أيّتها الأرض ومن أنتِ ؟

أنتِ أنا أيّتُها الأرض ؛ أنتِ بصري وبصيرتي ، أنتِ عاقلتي وخيالي وأحلامي ، أنتِ جوعي وعطشي ، أنتِ ألمي وسروري ، أنتِ غفلتي وانتباهي .

أنتِ الجمال في عيني ، والشوق في قلبي ، والخلود في روحي .

أنتِ أنا أيّتها الأرض ، فلو لم أكن لما كُنت

مقالة لميخائيل نعيمة
مدرسة الجميع

لو سألتم أي طالب في أية مدرسة : «من هم معلموك ؟» لأجابكم على الفور وبدون أقل تردّد : هم فلانٍ وفلانٍ وفلان . ولكان جوابه بعضاً من الحقيقة لا كلّها أمّا الحقيقة الكاملة فهيّ إنّ معلميه أكثر من أن تستوعبهم ذاكرة أو أن يحصيهم عدّ . فما قوله في الذين علّموا مُعلميه وصنّفوا كُتبه المدرسيّة ؟ .

ما قوله في الذين رادوا الأرض من أقصى المشارق إلى أقصى المغارب ومن القطب حتى القطب ، فقاسوا أبعادها ، وسبروا أغوارها ، وحدّدوا بحارها وأنهارها ، ودرسوا أحوال سُكانها وأحوال جوّها ، فكانّ له علم الجغرافية ؟

ما قوله في الذينّ رسموا له خريطة الجلد بما فيه من شموس وأقمار وكواكب ، وبما لهذه من سُبل وأحجام ، فكان له علم الفلك ؟ والذينّ أحصوا نبات الأرض وحيوانها، واستقصوا أخبار ذاك وهذا ، فكان له علم النبات وعلم الحيوان ؟

ما قوله في الذينّ أنفقوا أعمارهم منذ فجر التاريخ حتى اليوم في الدرس والتنقيب والتمحيص والمقارنة والاستنتاج والتبويب والتنظيم فكانت له سائر العلوم والفنون التي لولاها لما كانت حضارة ولا كانت مدارس ؟

ثمّ ما قوله في أبويه وإخوته ورفاقه وكلّ من عرفهم من بني البشر ؟

وأخيراً ما قوله في كلّ ما يقع تحت جوانب من مظاهر الطبيعة في النهار وفي الليل ، ـ في اليقظة وفي المنام ؟ ـ أليس كلّ هؤلاء معلّميه كذلكّ ؟

إنّ ما ندرسه في الكتب على أيدي أناسٍ ندعوهم مُعلمين وفي بيوت ندعوها مدارس لشيء ضئيل ـ وضئيل جداً ـ إذا هو قيس بها ندرسه من غير كُتب ومن غير معلّمين أو مدارس ، فالكتاب مهما طالّ ، ومهما بلغ من قوة التعبير ودقّة العرض وأناقة الترتيب وجودة التبويب لا يتعدّى كونه كتاباً تحتويه دفتان . فلابدّ له من فاتحة وخاتمة ،

ولابدّ له من أن يُمثل رأي إنسانٍ واحدٍ ، أو رأي جمهور من الناس ، ونحن قد نقرأ فيه ساعة أو ساعات فنملّه ، وقد يستهوينا فنعود اليه مرّة بعدّ مرّة . ولكننا لن نقرأه في كلّ ساعة من كلّ يوم ، ولا في كلّ ثانية من كلّ ساعة .

والمعلّم مهما يكن نصيبه وافراً من علمه ، ومهما يكن شعوره عميقاً بقدسيّة المسؤولية المشدودة بِعُنقه ، لا يعدو كونه بشراً من لحم ودم . فهو عرضة للسهو والضجر ، والغضب والمحاباة ، والتعصب والخطأ . فما يثق الطالب أنّ ما يستفيده من مُعلمه هو علم صاف من ينبوع لا يشوبه عكر .

والمدرسة مهما يكن نظامها من العدل والأحكام ، ومساقها من الدقة وحسن الاختيار ، لا تخرج عن كونها معهداً غايته محدودة بزمانٍ ومكان ، وإدارته موكولة إلى بشر تتلاعب بهم الأهواء البشرية من طمع في الكسب ، أو طمع في المجد ، أو طمع في تنفيذ مآرب خفية لا تنتمي إلى الدرس والتهذيب بصلة .

أمّا الكتاب الذي في فته الواحدة ألأزل والأخرى ألأبد ، والذي اختلطت علينا فاتحته وخاتمته . فكلّ فصلٍ من فصوله فاتحة وكلّ فصلٍ خاتمة ، والذي نقرأ فيه منذ أن نولّد حتى نموت فلا نطويه ساعة ولا ننساه لحظة ، والذي لا يُمثل رأي إنسان واحد ولا رأي كلّ الناس ، بل يُمثل الحقيقة التي تتسامى فوق الظنون والآراء والتكهنات ـ أمّا ذلكّ الكتاب فهو الطبيعة .

وأمّا المعلّم الذي وعى سائر العلوم والفنون ، وسائر الأخبار والأسرار، والذي لا يأخذه غضب أو ضجر ، ولا تعصّب أو مُحاباة ، والذي لا يُعكّر صفاء ذهنه سهوٌ ولا خطأ ـ أمّا ذلك المعلّم فهو الطبيعة .

وأمّا المدرسة التي لا تحصرها سقوف وجدران ، والتي برامجها مُنسّقة تنسيقاً يفوق تصور الإنسان .. والتي مدّة الدراسة فيها تمتدّ ما أمتدّ الزمان ، والتي تديرها حكمة تتحدّى العقل والوجدان ـ أمّا تلك المدرسة فهيّ الطبيعة كذلك .

أجل . هي الطبيعة أمّنا الرؤوم . منها لحومنا وعظامنا . ومنها أنفاسنا وأنباضنا . ومنها غذاؤنا وكساؤنا ومأوانا . ومنها مهودنا ولحودنا . تبارك من سوّاها فجعلها لنا كتاباً ومدرسةً

ومعلماً ، ثمّ أعطانا مقدرة النطق والتمييز ، ولقننا الهجاء فكان في استطاعتنا أن نقرأ في كتابها قراءة لا انقطاع فيها ولا فتور ، ولا ملل ولا سأم . وكتاب الطبيعة كتاب عجيب ما لصفحاته عدّ ولا لصوره ومواده حصر . وهو مفتوح أبداً لِكُل ذي حس وإدراك . بل أننا لو شئنا أن نطويه وأن نحجب أبصارنا وباقي حواسنا عنه لما وجدنا إلى ذلك سبيلاً . وإن نحن أعرضنا بأبصارنا وأفكارنا عن القبّة الزرقاء وكلّ ما فيها من عوالم شاسعات فكيف نعرض عن الأرض بسهولها وجبالها ، وأنهارها وبحارها ، ونباتها وحيوانها ، وأهويّتها وفصولها ؟ ثمّ كيف نعرض عن جسومنا بما فيها من بديع التراكيب ومن شتى الحاجات والشهوات ؟ وجسومنا بعض من الطبيعة فهي صفحات مشرقة في كتابها المشرق العجيب .

لا . ليس في مُستطاع أي إنسان أن يطوي كتاب الطبيعة ولو لمحة واحدة من حياته. مثلما ليس في مستطاعه أن يخرج ولو لمحة واحدة من مدرسة الطبيعة فالطبيعة مدرسة لا بطالة فيها ولا تعطيل . بل دروس متلاحقة الفصول بالفصول ومتواصلة تواصل الثواني بالثواني . ولو أنّ الناس كانوا سواسيّة من حيث اِنكبابهم على الدرس ، ومن حيث مقدرتهم على تفهم ما يدرسون . لكانّ من حقكم أن تعجبوا لهم كيف أنهم ما برحوا منذ آلاف السنين في مدرسة الطبيعة دونما انقطاع وحتى اليوم ما اجتازوا الامتحان الأخير ولا ظفروا بالشهادة النهائية . إلا أنّ الناس من هذا القبيل أصناف وأصناف . منهم المجتهد ومنهم الكسول . ومنهم الفهيم ومنهم الجْهول . والقليل القليل ما بينهم هم الذين يتعشقون الطبيعة فيدرسون في كتابها وأفئدتهم تذوب شوقاً إلى فهم ما يدرسون . أمّا سواد الناس فيحملقون في كتاب الطبيعة بأبصارهم وهم بِقلوبهم وأفكارهم بعيدون عمّا يبصرون فقد صحّ فيهم قول السيد المسيح : «لهم عيون ولا يبصرون ، ولهم آذان ولا يسمعون» .

إنّ حالّ الأكثرية الساحقة مع الطبيعة هي حال ولد أعطيته كتاباً صفحاته مليئة بشتّى الرسوم . فأشكال عجيبة غريبة ، وألوان بديعة خلاّبة ، وطباعة هي الغاية في الاتقان والأناقة ، ومن منكم لا يستطيع أن يتخيّل الحماسة ، بل اللجاجة ، بل الشراهة التي يُقبل بها ذلكّ الولد على صفحات الكتاب يُقلّبها فلا يروي ناظريه من تفاصيلها وتقاطيعها وألوانها الفتانّة ؟

ويمضي الولد كذلك في يومه الأول فيأتي على الكتاب من الدفّة إلى الدفّة مرّاتٍ عديدة لا مرّة واحدة . وفي كلّ مرّة تفتر حماسته وتخفّ لجاجته وتقلّ شراهته عن ذي قبل . ويعود اليه في اليوم الثاني ، وفي الثالث والرابع . فكُلّما تمادى عهده بالكتاب زاد شعوره بأنّه قد وعى جلّ ما فيه أن لم يكن كله . وهو شعور كاذب خدّاع . إذ ليس يكفينا لمعرفة الأشياء أن نحفظ أسماءها ونستوعب أشكالها وألوانها . بل لا بدّ من تتبّع مجاري الحياة فيها ومن فهم غايتها من الوجود وغاية الوجود منها .

وهكذا ينتهي الولد بأن يصبح ذلك الكتاب البديع شيئاً مألوفاً عنده وتافهاً في نظره . وإذا هو عادّ إليه فبغير ما حماسة أو لهفة . ولا يندر أن يأخذ قلمه الرصاص ويمضي يُشوه رسومه أو يُمزق بعض صفحاته ليصنع منها طيّارة يطلقها مع الريح مشدودة بخيط في يده .

كذلك حال الناس مع الطبيعة . فهم يطلّون عليها أول ما يطلّون بأبصار مسحورة وألباب مفتونة . فلا يلبثون أن يألفوها على التمادي . فإذا بها لا فتنة ولا سحر . فالشمس خزّان لتوليد الحرارة والنور ، والقمر والنجوم سرج مُعلّقة في الفضاء للسائرين في الليل وللمدلّهين والمُتيّمين . والبحار معابر للناس وللأمتعة ما بين بر وبر . والأشجار أشياءً لا قيمة لها إلاّ بأخشابها وثمارها وظلالها . والطير ُما لحيوان كائنات يُنتفع بلحومها وريشها وجلودها أو يُدرأ خطرها بالسمّ والبارود .

هكذا تتحول الطبيعة في أعيُن الناس من مدرسة شاملة وكتاب عجيب ومعلّم لا مثيل له بين المعلّمين إلى مخزن هائل يتهافتون علي ما فيه من مُتعة للبطن وسلوى للعين والأذن غير آبهين لِما فيه من غذاء للفكر والخيال والوجدان وغير حاسبين حساباً إلا لساعة هم فيها وإلاّ لحاجة مُلحاحة من حاجات اللحم والدم . والأفظع من ذلك إنّ الكثير منهم يعبثون بِما في مخزن الطبيعة من تُحف غالية كما يعبث الولد بكتاب نفيس . فيقتُلون جميل الطير والحيوان لا لأنهم جياع بل لِمُجرد التسلية أو «الترويح عن النفس» . ويتلفون بديع النبات لا لأنهم في حاجة إلى حطب أو خشب بل لأنه يلذّ لهم أن يعبثوا بالجمال وأقداسه كما تعبث الخنازير بحديقة من الأزهار سواء بسواء .

لَكم رأيت بعيني صِغاراً وكِباراً يّمرون بشُجيرة مغروسة على جانب الطريق فيقصفونها ويطرحونها أرضاً ويمضون في سبيلهم غير مُبالين بنضارتها وجمالها ولا بأنها ـ لو هم أبقوا على حياتها ـ ستصبح يوماً من الأيام مُتعة لإبصارهم وأبصار غيرهم من الناس ومظلّة يتظللها المتبعون من عابري السبيل . ولّكم شاهدت رجالاً من ذوي العلم والمكانة يترصّدون عُصفوراً يُغرد على فنن كما يترصّد الهرّ الفأرة ، فلا يتورّعون عن أردائهبخردقة من بندقية ، وقد يجرح ذلك العصفور ولا يُقتل فيحاول النجاة بما تبقّى فيه من حياة . ولكنّ الصيّاد يركض في أثره ويتعقّبه من ملجأ إلى ملجأ حتى إذا ظفربه استلّ سكينه وذبحه من الوريد إلى الوريد وقد شاع في وجهه البشر وأبرقت عيناه بريق النصر والاعتزاز بالقوة ؛.. وقد يكون العصفور الذبيح أباً وأُمّاً لِفراخ ما تزال في العش زغب الحواصل . فلا يُنّغص ذلك ولا مثقال ذرة من لذة الصيّاد إذ يجلس وأصحابه إلى مائدة الشراب ليتلمّظ بلحم طريدته وعظمها .

ألا خزياً لِتلميذ يُمزق الكتاب المُعد لتنويره وتهذيبه وإسعاده ، وألف خزياً لتلميذ يتلمّظ بلحم مُعلّمه وعظمه .

متى يُدرك الناس أنّ الطبيعة هي الجسد المنظور ، للإله الذي لا يُنظر وأنّ الله إذا ما أباح لنا جسده الطاهر قوتاً وكساءً ومأوىً لأجسادنا فما أباح لنا العبث به ؟ ولا هو أباحه لنا إلا لننفذ منه إلى روحه القدوس السرمدي . ولا هو زينّه بالجمال إلا ليدلّنا على جمال القدرة التي تجلببت به .

كتابٌ عجيبٌ هي الطبيعة ، ولكن للذينّ يُحسِنون القراءة فيه ويفهمون ما يقرأون ... ومدرسة شاملة هيّ الطبيعة ، ولكن للذينّ شوقهم إلى الدرس والمعرفة يفوق بكثير شوقهم إلى ملذّات اللحم والدم .. ومعلّم فوق كلّ المعلّمين هي الطبيعة ، ولكن لقوم يسمعون بأكثر من آذانهم ، ويبصرونّ بأكثر من عُيونهم ، ويشمون بأكثر من أنوفهم . وهؤلاء هنيئاً لهم ما يشتاقون ويقرأون ، وما يبصرون ويسمعون ، وما يشمّون ويتذّوقون .

مقالة
قلم وزير ـ ابراهيم صالح شكر

هذا «قلم وزير» أكتُب اليك اليوم به ، وإن كانت «أقلام الوزراء» ما تعودت الكتابة التي يطمئن اليها ، الناس ، فإذا ساورك الظن السيء في هذه الكتابة ، فأعتب على القدر الماجن الذي دفع بمن لُمِت اليه بأسلوب «الصداقة» وامشاج الإخاء إلى مزالق خطِرة ، وحُفر عميقة من غير أن أستطيع رد عادية الأقدار الساحقة أو درء الخطر الوبيل الذي صار اليه في «الكرسي الكهربائي» المُمِيت ؛

وإذن «فالقلم» الذي أكتب اليك به اليوم إنما هو «قلم وزير» كانت صلتي به ، من قبل أن يصير إلى الكرسي القلق المشؤوم ، أو من قبل أن تحول بيني وبينه الوزارة فأتعمّد الابتعاد عنه ويتعمّد الابتعاد عني أو قبل أن يقضي الواجْب بأن أُخاصمه المُخاصمّة العنيفة التي تُشير عليّ وعليه عُصبته الأرض والسماء ، والجن والناس ، والشياطين والملائكة ؛

هذا «الوزير الصديق» الذي أنقم عليه السكون إلى مصائب الوزارة ، والتضامن من أحداثها ، وينقم على الخصومة التي أُجاهره بها ، قابلني منذ مدّة ، فكان عتاب ، وكان تقريع ، وفي العتاب شيء من الواقع المُمّض ، وفي التقريع شيء من الحق اللّاذع ؛

هو يعتب علي هذا النكير الذي أشدده على «وزارة الأصدقاء» ، وأنا أقرعه على هذا الاسراف الذي تتعمده الوزارة في ملاحقة «الأصدقاء» ومطاردة «المخلصين» . وما أحمده في «الصديق العزيز» إنه لا يضيق ذرعاً بالنقد البريء وإنما يتقبله في شيء قليل من الامتعاض ، وفي شيء قليل من التململ ؛

ولمّا قابلني حدثني عن الحملات العنيفة التي واصلتها على وزارته ، في الصحف التي أشترك في تعطيلها ، وحدثني عن الارهاق القاسي الذي تواصله الوزارة في مُطاردة « المعارضة» المخلصة ، رغم أنها لم تقم بِمُحاسبّة الوزارة الحساب الذي يتطلبه الواجب وتقضي به تقوى الوطن .

ولمّا قُلت له أنني ما زلت «مقصراً» في ضرب الوزارة الضرب الذي يحتمه حق الوطن الهضيم، ضحك «الصديق المداعب» ثم تناول من جيبه «قلماً» وقدمه إليّ لأتمّ به الواجب في الكتابة عن «وزارة الاصدقاء»، فشكرت له هذا «التشجيع» وتقبلت منه القلم الذي اكتب اليك اليوم به.

هو «قلم من رصاص»، والصديق الوزير يعلم جيداً أن «وزارة الثورة» إنمّا تُحاسب بأقلام من «رصاص»، فالرصاص رمز الثورة الحامية الدامية، وحساب «المقصرين» إنما يكون «بالرصاص» أيضاً؛

وهكذا «قلم الوزير» الذي أكتُب اليك به، فإنه من «رصاص» والكتابة بالرصاص غير الكتابة بالقصبات المرضوضّة، والأقلام الجوفاء ولاسيما عن رجال «الماضي المجيد» وأبطال «الثورة» الفاشلة؛

والكاتب المُخلص، إنما يكتب بقلم من رصاص يلهب النفوس، ويثير العزمات، أو بقلم من حديد يغمسه في أعماق روحه، يخط به أي الحرية وسور الاستقلال، أقلام الأحرار إذا لم تكن رصاص قاس شديد، فهي من «حديد» مخضوب بدم القلب المؤمن المطمئن؛

وقد كتب لك في الماضي «بالحديد» واليوم أكتب اليك «بالرصاص» والحديد لابُدّ له من النار، والرصاص كذلك، والنار خير من العار طبعاً؛

وبعد، فإني كاتبٌ اليك «بقلم وزير» بعض الذي يقضي الواجب بكتابته عن الوزارة الحاضرة، فهذا عليم بما يخطه عنها وإن لم يعد شيئاً مكتوماً من أعمالها السافرة، المتجاهرة بالسفور، ولكن في الذكرى عبرة.

وفي الإعادة تذكير؛

هذه الوزارة إنما هيّ :ـ

وزارة «الجندي الصغير» أولاً؛

ثمّ أنها وزارة «الاستقلال التام» ثانياً؛

ثمّ أنها وزارة «الماضي المجيد» ثالثاً؛

ثمّ أنها وزارة «المكتب العربي» رابعاً ؛

ثمّ أنها وزارة «المعاهدة الجديدة» خامساً ؛

ثم أنها وزارة «الاستفتاء العام» سادساً ؛

وهذه العناوين الستة التي أُعددها لك ليست هي المرّة الأولى التي تسمع بها وإنما سبق لك إن سمعتها ، فإذا هي لا تتعدى الغمز المؤلم واللمز المرير ، أما ما اشتملت عليه من «صحف منسيّة» أما حوادثها وأخبارها ، نشؤها وبواعثها ، أمّا ذلك وغير ذلك من الأسرار الغامضة والشؤون المكتوبة ، فلم يسبق لك أن عرفت شيئاً منه ، وإنني ببسطه اليك في رسالة صغيرة ولكنها جامعة واعية تتبسط في أسباب «القضية العربية» وتراجم رجالها « والأدوار» التي مثلت منها في الحجاز ، وسورية والعراق ".

أذن فاصغ واستمع ، فما يُنبئك مثلُ خبير بها ، عليم بإسرارها ؛

قصة قصيرة لمحمد تيمور
في القطار

صباح ناصع الجبين يجلى عن القلب الحزين ظلماته، ويرد للشيخ شبابه، ونسيم عليل ينعش الأفئدة، ويسري عن النفس همومها، وفي الحديقة تمايل الأشجار يمنة ويسرة كأنها ترقص لقدوم الصباح، والناس تسير في الطريق وقد دبّت في نفوسهم حرارة العمل، وأنا مُكتئب النفس أنظر من النافذة لجمال الطبيعة، وأسائل نفسي عن سر اكتئابها فلا أهتدي لشيء.

تناولت ديوان «موسيه» وحاولت القراءة فلم أنجح، فألقيت به على الخوان وجلست على مقعد، واستسلمت للتفكير كأني فريسة بين مخالب الدهر.

مكثتُ حيناً أُفكر ثمّ نهضتُ واقفاً، وتناولت عصاي وغادرت منزلي وسرت وأنا لا أعلم إلى أي مكان تقودني قدمّاي إلى أن وصلت إلى محطة باب الحديد وهناك وقفت مفكراً ثم اهتديت للسفر ترويحاً للنفس، وابتعت تذكرة، وركبت القطار للضيعة لأقضي فيها نهاري بأكمله.

وجلست في إحدى غرف القطار بجوار النافذة، ولم يكن بها أحد سواي وما لبثت في مكاني حتى سمعت صوت بائع الجرائد يطن في أُذني (وادي النيل، الاهرام، المقطم) فابتعت إحداها وهممت بالقراءة وإذا بباب الغرفة قد أنفتح ودخل شيخ من المُعمّمين، أسمر اللون طويل القامة، نحيف القوام كث اللحية، له عينان أقفل أجفانهما الكسل، فكأنه لم يستيقظ من نومه بعد. وجلس الأستاذ غير بعيد عني، وخلع مركوبه الأحمر قبل أن يتربّع على المقعد، ثمّ بصق على الأرض ثلاثاً ماسحاً شفتيه بمنديل أحمر يصلُح أن يكون غطاء لطفل صغير. ثمّ أخرج من جيبه مسبحة ذات مائة حبة وحبة وجعل يُردد أسم الله والنبي والصحابة والأولياء الصالحين. فحولت نظري عنه فإذا بي أرى في الغرفة شاباً لا أدري من أين دخل علينا. ولعلّ انشغالي برؤية الأستاذ منعني أن أرى الشاب ساعة

دخوله .

نظرت إلى الفتى وتبادر إلى ذهني إنه طالب ريفي أنتهى من تأدية امتحانه ، وهو يعود إلى ضيعته ليقضي إجازته بين أهله وقومه . نظرت إلى الشاب كما نظر إلى ثمّ أخرج من حافظته رواية من روايات مُسامرات الشعب وهمّ بالقراءة بعد أن حوّل نظره عني وعن الأستاذ . ونظرت إلى الساعة راجياً أن يتحرك القطار قبلّ أن يوافينا مُسافر رابع . فإذا بأفندي وضّاح الطلعة ، حسن الهندام ، دخل غرفتنا وهو يتبختر في مشيته ويُردد أنشودة طالما سمعتها من باعة الفجل والترمس . جلس الأفندي وهو يتسم واضعاً رِجلاً على رِجل بعد أن قرأنا السلام ، فرددناه ردّ الغريب على الغريب .

وساد السكون في الغرفة والتلميذ يقرأ روايته ، والأستاذ يُسبح وهو غائب عن الوجود ، والأفندي ينظر لملابسه وللمسافرين تارة أُخرى ، وأنا أقرأ وادي النيل منتظراً أن يتحرّك القطار قبلّ أن يوافينا مُسافرٍ خامس .

مكثنا هُنيئة لا نتكلم كأنا ننتظر قدوم أحد ، فانفتح باب الغرفة ودخل شيخ يبلُغ الستين ، أحمر الوجه براق العينين ، يدل لون بشرته على أنه شركسي الأصل ، وكانّ مُمسكاً مظلة أكلعليها الدهر وشرب ، أمّا حافة طربوشه فكانت تصل إلى أطراف أُذنيه وجلس أمامي وهو يتفرّس في وجوه رفقائه المسافرين كأنه يسألهم من أين هم قادمون وإلى أين ذاهبون ثمّ سمعنا صفير القطار يُنبئ الناس بالمسير ، وتحرك القطار بعد قليل يقل من فيه إلى حيث هم قاصدون.

سافر القطار ونحن جلوس لا ننبس ببنت شفة ، كأنما على رؤوسنا الطير ، حتى أقترب من محطة شبراً ، فإذا بالشركسي يُحملق في ثمّ قال موجهاً كلامه إليّ :

ـ هل من أخبار جديدة يا أفندي ؟

فقلت وأنا ممسك الجريدة بيدي ـ ليس في أخبار اليوم ما يلفت النظر اللهمّ إلا خبر وزارة المعارف بتعميم التعليم ومحاربة الأُميّة .

ولم يمهلني الرجل أن أتمّ كلامي لأنه أختطف الجريدة من يدي دون أن يستأذنني وأبتدأ بالقراءة ما يقع حتّ عينيه ، ولم يدهشني ما فعل لأني أعلم الناس بحدّة الشراكسة ،

وبعد قليل وصلّ القطار محطة شبرا وصعدّ منها أحد عُمّد القليوبيّة ، وهو رجلٌ ضخم الجثة ، كبير الشارب أفطس الأنف ، له وجه به آثار الجُدّري ، تظهر عليه مظاهر القوّة والجهل ، جلس العُمدّة بجواري بعد أن قرأ سورة الفاتحة وصلى على النبي ثمّ سار القطار قاصداً قليوب .

مكث الشركسي قليلاً يقرأ الجريدة ، ثمّ طواها وألقى بها على الأرض وهو يحترق من الألم وقال :

ـ يُريدون تعميم التعليم ومحاربة الأميّة حتى يرتقي الفلّاح إلى مصاف أسياده وقد جهلوا أنهم يجنون جناية كُبرى .

فالتقطت الجريدة من الأرض وقلت :

ـ وأية جناية ؟

ـ إنكّ ما زلت شاباً لا تعرف العلاج الناجح لتربية الفلاّح .

ـ وأيّ عِلاجٍ تقصُد ؟ وهل من علاجٍ أنجعّ من التعليم .

فقطب الشركسي حاجبيه وقال بلهجة الغاضب :

ـ هناك علاج آخر ...

ـ وما هو ؟

فصاح بملء فيه صيحة أفاق لها الأستاذ من نومه وقال :

ـ السوط . إنّ السوط لا يُكلف الحكومة شيئاً ، أما التعليم فيتطلب أموالاً طائلة ، ولا تنسَ

إنّ الفلاح لا يُذعن إلا للضرب لأنه إعتاده من المهد إلى اللحد .

م / ٢٨ / تاريخ الأدب

وأردت أن أُجيب الشركسي ، ولكنّ العُمدّة حفظه الله كفاني مؤنة الرد فقال للشركسي وهو يبتسم ابتسامة صفراء .

ـ صدقتّ يا بيه صدقت . ولو كنت تسكن الضياع لقُلت أكثر من ذلك ، إننا نُعاني من الفلّاح ما نعاني لنكبح جماحه ، ونمنعه من ارتكاب الجرائم .

ـ حضرتكم تسكنون الأرياف ؟

ـ أنا مولود بها يا بيه .

ـ ما شاء الله .

جرى هذا الحديث والأستاذ يغط في نومه والأفندي ذو الهندام الحسن ينظر لملابسه ثمّ ينظر لنا ويضحك . أما التلميذ فكانت على وجههِ سِيما الاشمئزاز ، ولقد همّ بالكلام مراراً فلم يمنعه إلاّ حياؤه وصغر سنه ، ولم أطق سكوتاً على ما فاه به الشركسي ، فقلت له :

ـ الفلّاح يا بيه إنسان مِثلنا وحرام ألا يُحسِنْ الإنسان معاملة أخيه الإنسان .

فالتفت إلى العمدة كأني وجهت الكلام اليه وقال :

ـ أنا أعلم الناس بالفلّاح ، ولي الشرف أن أكون عُمدة في بلد به ألف رجل وإن شئت أن تقف على شؤون الفلاّح أُجيبك . إنّ الفلّاح يا حضرة الأفندي لا يُفلح معه إلاّ الضرب ، ولقد صدق اليك فيما قال . وأشار بيده إلى الشركسي :

ـ ولا يُنبئك مثل خبير .

فاستشاط التلميذ غضباً ، ولم يطق السكوت ، فقال وهو يرتجف :

الفلاّح يا حضرة العُمدة .

فقاطعه العُمدة قائلاً :

ـ قل يا سعادة البك لأني حزت الرتبة الثانية منذ عشرين سنة .

قال التلميذ :

ـ الفلاّح يا حضرة العُمدة لا يُذعن لأوامركم إلا بالضرب لأنكم لم تعودوه غير ذلك ، فلو كنتم أحسنتم صنيعكم معه لكنتم وجدتم فيه أخاً يتكاتف معكم ويُعاونكم ، ولكنكم مع الأسف أسأتم اليه فعمدّ إلى الأضرار بكم تخلصاً من إساءتكم . وإنه ليُدهشني أن تكون فلاحاً وتنحي باللائمة على إخوانك الفلاحين .

فهز العُمدّة رأسه ونظر إلى الشركسي وقال :

ـ هذه هي نتائج التعليم .

فقال الشركسي :

ـ نام وقام فوجد نفسه قائم مقام .

أمّا الأفندي ذو الهندام الحسّن فإنه قهقه ضاحكاً وصفّق بيده وقال للتلميذ :

ـ برافو يا أفندي ، برافو ، برافو ..

ونظر اليه الشركسي وقد انتفخت أوداجه وتعسّر عليه التنفس وقال :

ـ ومن تكون أنت ؟

ـ أبن الحظ والأنس يا أنس .

وقهقه عِدّة ضحكات متوالية .

ولم يبق في قوس الشركسي منزع فصاح وهو يبصق على الأرض طوراً وعلى الأستاذ وعلى حذاء العُمدّة تارة :

ـ أدب سيس فلاّح .

ثمّ سكت الحاضرون ، وأوشكت أن تهدأ العاصفة لولا أن التفت العُمدة إلى الأستاذ وقال :

ـ أنت خير الحاكمين يا سيدنا فاحكم لنا في هذه القضيّة . فهز الأستاذ رأسه وتنحنح وبصق على الأرض وقال :

ـ وما هي القضية لأحكم فيها بأذن الله جلّ وعلا ؟

ـ هل التعليم أفيد للفلاح أم الضرب ؟

وعاد الأستاذ إلى خموله وإطباق أجفانه مُستسلماً للذهول ، فضحك التلميذ وهو يقول :

ـ حرامٌ عليك يا أُستاذ . إنّ بين الغني والفقير من هو على خُلقٍ عظيم كما أن بينهم من هو في الدرك الأسفل .

فأفاق الأستاذ من غشيته وقال :

ـ واحسرتاه . أنكم من يوم ما تعلمتم الرطان فسدت عليكم أخلاقكم ونسيتم أوامر دينكم ومنكم من تبجّح وبغى واستكبر وأنكر وجود الخالق .

فصاح الشركسي والعُمدة (لك الله يا أُستاذ) وقال الشركسي :

ـ كان الولد يخاف أن يأكُل مع أبيه ، واليوم يشتمه ويهمّ بصفعه .

وقال العُمدة :

الولد لا يرى وجه عمّته ، والآن يُجالس امرأة أخيه .

ووقف القطار في قليوب ، فقرأت الجميع السلام ، وغادرتهم وسرت في طريقي إلى الضيعة وأنا أكاد لا أسمع دوي القطار وصفيره وهو يعدو بين المروج الخضراء لكثرة ما يصيح في أُذُني من صدى الحديث .

قصة قصيرة ـ محمود تيمور

الفارة

كادت تتم السابعة من العمر ، ولكن من يراها لا يعدوا بها الرابعة ، فهي ضئيلة الشخص قميئة القامة وهي دكناء البشرة إلى السواد أقرب ، والناظر اليها لا يدري أذلك لون بشرتها حقاً ، أم هو ما يعلق بها من غبرات ومقاذر؟ ولقد زاد في دكنتها ما يجثم على رأسها من شعر شديد الفحومة مفلفل جعد . وأنها لمهزولة الأوصال مصوحة الأكناف حتى لتبدو أضلاعها بارزة خلف المزقة المرقعة التي اصطلح الناس في تسامح على تسميتها بالجلباب .

متى سألها سائل : من أبوك يا صبيّة ؟ أجابت ساذجة اللهجة ، في خوف فطري : لا أعرف . فإن سئلت : من تكون أمك ؟ أمسكت بطرف مزقتها تفوّكه بين أناملها ناظرة إلى عرض الطريق ملقية من عينها الطافئتين نظرة شاحبة لا تفصح عن شيء وتغمغم : لا أعرف؛

وربما أثارت إجابتها فضول السائل فأراد أن يُطيل معها الحديث فيقول : وأين تسكنين ؟ فإذا هي تُشير بيدها المعروفة إلى بيت واهن يكاد يختنق في زحمة الدور وتقول في لهجتها الراتبة : هنا أجل هناك في الشقة الأولى من شقق هذا البيت تقيم تلك الصبية لها مكانها المختار تأوي اليه كل عشية ... وإنه لركن النفايات والفضلات خلف الباب على أرضية تلتمس راحة الجسد ومنه تطلق لأخيلتها الطفولية العنان .

وما كانت الصبية لتستطيع أن تظفر بهذه الراحة إلا بعد هدأة من الليل حين فرغ من أعباء الخدمة التي تكلفها إياها سيدتها ربه البيت : عجوز عجفاء كأنها عود أيبس وانحنى ... وكانت امرأة شوه الله خلقها فبدت حامضة الطبع ، سبابة صخابة .

فأما الصبية فكانت تدعوها : خالتي . وأما العجوز فكانت تُلقب صبيتها : الفأرة ؛ ولقد صادف هذا اللقب من جيرة الحي قبولاً ورضاً ، فنوديت الصبية به حتى وعته

واستجابت له وسرعان ما تزايل من ذاكرتها اسمها القديم مدرجاً في معالم حياتها الماضية.

أيكون لها ماضٍ كما هو شأن كلّ إنسان ؟ أم تراها نبتت في هذه البقعة كما ينبت الطحلب الأخضر في الماء الآسن على مقربة منْ البيت ؟ وماذا يعنيها من هذا كله ؟ وهي تجد في ظل تلك العجوز الحيزبون كفافاً من قوت ولها أسم كسائر الناس تعرف به ، وأنّ هذا الاسم هو الفأرة ولِمَ لا يكون أسمها الفأرة ، وكيف يكون هذا الاسم بغيضاً إليها وهي لا تكره هذا الضرب من مخلوقات الله ، بل إنها لتعطف عليه ، فمنذ استوثقت روابط التعارف والألفة بينها وبين فأرة صغيرة تشركها في الشقة مكانها المختارة خلف الباب .... ولكل أُلفة سبب ، ولكل تعارف بدء .

في أُمسيّة من الأمسيّات كانت الصبية في ركنها منكمشة على حصيرها البالي ، وقد أخذ النوم يرنق في عينيها ، وما هيّ إلاّ أن أزعجها دبيب عن كثب منها في كومة الفضالات ، فأحدّت النظر ، وأرهفت تسمع ، ولبثت تستبين الأمر على قلق ، وإذا الدبيب يشتد ، وإذا النفايات تتناثر ، وعلى شعاعة واهنة من مصباح النفط الأغبر المُعلق على الجدار ، تجلى رأس صغير أسود تبرق فيه عينان على حذر وترقب . فأدرك الصبية الفزع ، وهمّت أن تصيح ، ولكن لسانها أعتقل ؟ وصوتها أختنق ، وأوصالها شُلت ، إلا قلبها فهو يزحف ، وإلا حدقتيها فهما ثابتتان ترمقان رأس الفأرة المترنح .

وبرزت الفأرة من الكومة تنفض عن نفسها غبار الفضالات ومدّت أنفها المستدق المنساب يتشمم ، وشعيرات شاربها تتذبذب وتتراقص ، وصادفتها كسرة عفنة ، فأمسكتها بين يديها في شغف ، ولبثت تقرضها في نهم ، والصبية في مكمنها قابعة يصطرع بين جنبيها خوف وفضول ، وطغت عليها نزعة التطلع والتعرف ، فأورثتها شيئاً من السكينة ، فبقيت تنظر إلى الفأرة وهي مُقبلة على الكسرة تطعم منها ما تطعم ، وندت منها حركة على غير قصد ، فوثبت الفأرة مُلقية بنفسها في زكام الفضالات وما أسرع أن توارت في طواياه ، غير مبالية بالكسرة التي لم تقضم منها إلا القليل .

وسنحت على محيا الصبية مخايل ابتسامة ، وانسرحت تفكر ، أترى الفأرة خافت

منها ؟ ألم تسرع بالفرار حين أحسّت وجودها ؟ .... وياعجبا ؛ .... أثن كائن في هذه الدنيا يخشاها ويحسب لها حساباً ؟

واسترسلت الصبية في نجواها . وعيناها لا تبرحان الكسرة العفنة ، لا مرية أن الفأرة تتضور من جوع ، ولولا أنها كذلك لما أقبلت على هذه الكسرة ، وارتضت أن تتخذ منها مضغة ، فعمّا قليل كانت الصبية نفسها تتقلب وتنقب في تلك النفايات المركومة ، بغية أن تصيب فيها شيئاً تتبلغ به ، شأنها كل عشية حين تحس عضة الجوع ، فما صادفت في ليلتها إلاّ تلك الكسرة العفنة ، فلم تسوغ لها نفسها أن تأكلها وآثرت عليها أن تبيت على الطوى. فما لهذه الفأرة السارية لم تألف أن تأخذ من الكسرة قضمة بعد قضمة ؟ إنها إذن لأشد من الصبية مسغبة ، وأحوج منها إلى الزاد .

ولكن ما بال تلك الفأرة الصغيرة تمضي بنفسها يمنة ويسرة لتبحث عن طعام ؟

أليس لها أن تكفلها فتكفيها مؤنة البحث والتفتيش ؟ إنّ الصبية لتعلم مبلغ عناية الأمهات بأولادهن فهن يسعين إليهم بالطعام ، بل إنهن ليطعمنهم بأيديهن إطعاماً وإن كانوا على شبع ... الفأرة الصغيرة حتماً لا تعرف لها أباً ولا أماً ، كشأن الصبية بسواء بسواء. وأنّ هذه الفأرة لينال منها الجوع ، فتنقب في الفضالات عن شيء يمسك الرمق مثلما تفعل الصبية سواء بسواء، فما أشبه الحال بالحال ؛... ولبثت الفأرة الإنسانية مستغرقة في نجواها وقتاً ، حتى ترنّح رأسها فاستلقت على مرقدها تستكمل النجوى في مرتع الأحلام.

وشغلت الصبية في غدها بما يلقى عليها من أعباء خدمة البيت ، واستوفت حظها مِمّا تخصها به سيدتها الحيزبون من صفع وركل وسُباب ... وفي العشيّة أُطلق سراحها فلاذت بركنها خلف الباب وعمدّت إلى طيّات ثوبها تخرج من بينها لُقيمّة ألقت بها في الزاوية التي لمحت فيها فأرة الأمس ، وتمددّت على حصيرها ، ولكن لم يغمض لها جفن وظلت قلقة أرِقة ترهف السمع وتحد البصر .

وبعد حين سرت في قلبها رجفة ، إذ تناهت إلى سمعها نأمة . وما هي إلا أن تجلى الرأس المنساب يتشمم في محاذرة ، وشعيرات شاربه تتراقص ، لم يطل بالفأرة الحث والنكث ، فقد وجدت اللُقيمّة منها قريبة المنال ، فأكبّت عليها تعمل فيها قوارضها منهومة

شرهة ، والصبية رانية إليها في اهتياج مشبوب ، وملء نفسها نشوة وارتياح ... لقد استطاعت أن تبلغ مأربها من إطعام الفأرة الجوعى ؟!

وطاب للصبية أن تشهد الفأرة وقد أتت على اللُقيمَة لم تترك منها فتيتة ، فما أسرع أن قذفت لُقيمّة أُخرى فأصابت الهدف أمام الفأرة ، فنكصت الفأرة على عقبيها يملكها الذعر ، ولكنها ما عتمت أن عادت تعكف على اللُقيمّة فتعمل فيها قوارضها تفتيتاً وقضماً على حين ترسل من عينيها البرّاقتين إلى الصبية نظرات حذر واستطلاع ، والصبية رانية إليها وهيَ فرحانة طروب ... وسنون الفأرة على ذيلها تمسك بما بقي من اللُقيمّة بين يديها الدقيقتين ، وكأنها تحاول أن تُطيل أمد المتعة بالطعام ... وما كان أروعه من مشهد استخف الصبية ، وبعث فيها زهوة وغبطة ، فبدرت منها ضحكة ما كادت تبلغ سمع الفأرة حتى سارعت إلى الفرار .

فما جعل الصبية أسف ممض ، وراحت تسأل نفسها : أكان اختفاء الفأرة عن غضب ، أترى الفأرة أحسّت أن الصبية تسخر منها ، فأنفت أن تكون مثار سخرية ؟ أم تراها استخفت بباعث من الخوف ، إذ أساءت بالصبية الظن ، فتوقعت أن يكون منها أذى؟... مخطئة هذه الفأرة في كلتا الحالتين ، فما سخرت منها الصبية ولا أضمرت لها الشر .... ألا ليت الفأرة تعلم كيف تشفق عليها الصبية وتوليها صفواً من ود وإيناس .

وتواردت الأيام ، والصبية لا تفتأ تبذل جهدها في ابتغاء مرضاة الفأرة النفور وتوكيد ما تحسه لها من أُلفة وحب .. لقد استبانت لها وشائج تربطها بهذه المخلوقة الصغيرة ، ففي حياتها مشابه واضحة ، وفي نصيبيهما من العيش تماثل مشهود ؟

طاب للصبية أن تُقضى في صحبة الفأرة هزيعاً من الليل ، ولشد ما كانت تستشعر السعادة الحقة في تلك السهرات الأنيسة ، والدار من حولها في وحشة وحلكة وصمت . ما أجزله تعويضاً عمّا تلاقيه في يومها الأطول من شقوة وعناء في خدمة سيدتها الحيزبون ذلك العود اليابس الأعوج ، ذلك العظم النخر الذي يكسوه جلد شائه ... كيف تزجى الصبية ساعات يومها الأنكد ؟ إنها لتلبث في الدار تصعد درجها وتهبط ، وتجول في أرجائها وتدور ، لا هوادة ولا قرار ... شبيهة هي بالدوامة التي يلهو بها الأطفال ، تلك

الهناة التي يلفون عليها الخيط طاقات ، ثمّ يجذبون خيطها في شدة على حين يقذفون بها على الأرض ، فلا تفتأ تدور حتى إذا فترت عن الدوران أنهال عليها السوط يلهبها فتعود دائرة ، وما يزال أمرها كذلك حتى يسأم الأطفال ، فيتركوها صريعة الإعياء ... أليست هذه الصبية دوامّة حيّة ، تتقاذفها السياط الآدمية من سكان البيت وعلى رأسهم سيدتها الحيزبون ؟ فكيف لا تحس دوامّة البيت برد الراحة والدعة في صحبة الفأرة الحبيبة ساعة من ليل ؟!

كانت الصبية تدخر من طعام اليوم ما يتسنى لي لها أن تدخر ، أهبة لذلك اللقاء المبلي البهيج ، فإنها ليلذ لها أن تطعم ، وعن كثب منها أليفتها الصغيرة ، وتلقى اليها في الفينة بعد الفينة فتاتاً مِمّا تأكل فإذا هما تتطاعمان في هناءة واستمراء .

وعلى مد الأيام استوثقت بينهما المودة ، فلم تعد الفأرة تخشى الصبية ، وإنها لتداني منها لتصيب مِمّا بين يديها من طعام ، وإنها لتمرح أمامها وتمرح ، وتقفز هنا وهناك لاهية عابثة ، كأنها ألعبان يعرضْ على المسرح طريف معابثاته ليغنم رضا جمهوره ، والصبية تسايرها بعينيها في بشر وابتهاج ، فإذا قضت الفأرة مأربها من اللهو واللعب ، قبعت غير بعيد من صاحبتها تُحدّق فيها بعينين برّاقتين ، وشاربها يهتز ، كأنها تقول لها : لقد قدّمت لك ما عندي ، فهل عندك من شيءٍ تقدمينه إلي ؟ وثمة تستوي الصبية على حصيرها في طمأنينة وارتياح ، وتسامر الفأرة بما شاءت أن تسامرها به من قصص ونوادر وأفاكيه ، طوراً تستعين ذاكرتها فتنفض ما وعن مِمّا وقعت عليه عينها من أحداث ، أو أقتنصته أذنها من أحاديث ، وتارة تستدر خيالها الساذج ، فتبني به أبراجاً عالية في دنيا الأحلام تصوغ فيها ما تستقبل من أيام .

على هذ النحو توالت الأماسي بالصبية في متعة وصفاء ، حتى كان يوم استدعتها فيه سيدتها الحيزبون ، وطلبت اليها أن تصعد من فورها إلى الطبقة العُليا من البيت ، لتقوم على تمريض جارة قعدّ بها المرض ولا تجد من عون . ولم تملك إلا الطوع ، وكانت الجارة تشكو داء المفاصل ، لا تستطيع أن تُبارح مرقدها البتّة ، إنها لتتقلب على فراشها في عُسر فكأنما شدّت إليه بمسامير غلاظ نُشبت في العظام واستقرّت ، فهيّ تتلوى مرسلة الآهة في

إثر الآهة ، والصبية حيالها شاخصة البصر إلى وجهها المتقلص ، تدوي في أُذنها صيحات التوجع والضجر ، فإذا أدركت المريضة إغفاءة ، انقطع الصياح والتأفف ، وتزايلت الحركة في الحُجرة ، أحسّت الفتاة وحشة طاغية ، وساورتها خشية وذعر . وكثيراً ما غامرت الصبية شكوك وأوهام ، إذ ترى أمامها سحنة ممتقعة تتزاحم فيها التجاعيد وشحوباً شديداً عليه سيماء المرارة والعذاب وعينين تنفرج أجفانهما شيئاً فيبص منهما شعاع كاسف هزيل ، وفماً فاغراً نافر الشفتين تهب منه أنفاس مبهورة كأنما هو شق موحش ينبعث منه فحيح .. فتساءل الصبية نفسها ، أتراها بين يدي مُحتضرة تنتظر من يدلي بها إلى غيابة القبر ؟ أم تراها في حضرة جنية أفلتت من عالم الرهبة والسحر ؟ وإنّ الصبية ليعتلج في دخيلتها دافع الهرب ، ولكنها تجد نفسها مشلولة الحراك ، لا تملك الفكاك ؛

وأكبر ما كانّ يشغل الصبية أنها قد فارقت أليفتها الفأرة ، وإنها قد تخلفت عن مؤاتاتها بالطعام كل عشية . تُرى هل تُسيء الفأرة بها الظن ، فترد غيبتها إلى الاهمال والنسيان ؟ أم تراها عليمةٌ بما يجري في الدار من أحداث فتلتمس لها عذر فيما كان ؟... وطالما حاولت الصبية أن تتسلل في جنح الظلام إلى مثابتها المعهودة لتلقى رفيقتها الحبيبة، وتقدم لها ما يتيسر من مأكل ، وتقضي معها فترة تتناجيان وتسمران ، ولكن المريضة كانت تحيا حياة الخفافيش ، سهد آناء الليل وغفوات أطراف النهار ، فلم تفلح الصبية فيما رصدت من فرضة ، ولم يتح لها أن تتفلت ، وظلت موصولة بمضجع المريضة تنشد الخلاص ، ولات حينَ مناص ؛

وبكرة يوم ، والصبية على حالها بجوار المريضة ، إذ صافح سمعها في الدار جلبة وعجيج ، وهرج ومرج ، فلبثت تترقب وتتسمع ، وإذا هيّ تغادر الحجرة واثبة تتطلع ، واطلت من مسقط الدرج فرأت في أسفل الدار جمعاً من السُكان والجيران أكثرهم أطفال تعلوا أصواتهم الرنانة على سائر الأصوات ، وتطغى جلبتهم على جلبة الرجال والنساء ، واستطاعت الصبية أن تتصيّد كلمات ترددها سيدتها الحيزبون : لقد أمسَكتُ بك أيتها الشغوب... لن تفلتي من يديّ؛

وما هيّ إلاّ أن تهاوت الصبية على الدرج ، يستبد بها باعث من فضول، واستبّان لها الحشد المتدافع ، وتوضحت لها كلمات السيد الحيزبون، وهيّ تقول : لم تَدعي لي ثوباً إلاّ أتلفتِهِ ، ولا طعاماً إلاّ سطوتِ عليهِ ... لتلقينّ جزاءك يا شقيّة ؟

وارتقت إلى سمع الصبية صأصأة ليست على أُذْنها غريبة الواقع ، صأصأة ذهبت أصداؤها في ضجة من التضاحك والصياح ... وانتظمت الصبية رعشة ، وحثت خطاها إلى منتهى الدرج ، وكان الحشد زايل الدار إلى الحارة ، وارتدّ خلفهم الباب فمثُلت الصبية وراءه تسرق النظر من خصاصه ، وما عتمت أن فتحته ومضت خارجة ، وانفرجت ثغرة في الحشد الملتف حول السيد الحيزبون ، فنفذت الصبية من الثغرة فإذا هيّ تلمح في يد سيدتها مصيدة تضطرب بها هناة سوداء لا يقر لها قرار تصدها أسلاك المصيدّة كُلمّا تلمسّت وجه الفرار .

واشتدّ بالصبية الاهتياج ، واستشعرت قبضة من حديد تضغط رقبتها فتخمد منها الأنفاس ، وسرعان ما اندفعت تشرئب وتحد بصرها في المصيدة لِتستبينّ الأمر على جليته وشقت الزحمة صوب السيدة الحيزبون ، فواْجهها على الفور رأس دقيق ، وعينان تزهران وشارب يهتز ، وكان الرأس أشعث دامياً لا تكاد معالمه تتجلى .. وتلاقت النظرتان ، نظرة الصبية ونظرة الفأر . واستدعى أنتباه الصبية أنّ الفأر قد أمسّكت عن اللف والدوران خلف الأسلاك وأقبلت عليها تُحدق اليها وسمعتها الصبية تعلو بصأصأتها في لهفة المستغيث ، فألقت بنفسها هاجمة على المصيدة في تهور ، ولكن الجمع أحدقوا بالسيدة الحيزبون ، فاستخفت المصيدة عن عين الصبية ، وظلت صأصأة الاستغاثة تتردد أصداؤها في ذلك الجو المُختنق .

وانبرى صوت الحيزبون يقول : هاتوا النفط لنشعل النار في هذا الحيوان النجس منطلقة مشتعلاً في الحارة . منظر شائق يا أطفال ؛

وتبادل الأطفال صياح التهلل ، والصبية مخلدة إلى باب الدار ترتجف، والدمع من مآقيها يسح .

وامتدّت يد الحيزبون بزجاجة النفط ، فقطرت منها المرأة على جسد الفأرة قطرات

وصاحت وهيّ تقدح عود الثقاب ، أغلقوا أبواب الدور حتى لا تتسرب الفأرة إلى إحداها فتُصيبها النار .

وأُغلقت الأبواب على الأثر ... وشاهد الحشد كرة من النار مُلتهبة تنطلق من المصيدة في شرود وجموح ، والصبية بجوار الباب تلاحق الكرة بأنظارها ، وكأنّ قسمة من النار قد أصابت جسدها فأُضرمت فيه اللهب ...

وأبصرت الصبية كرة النار تتجه صوب الدار ، فامتدت يدها على الفور تدفع الباب وما أسرع أن مرقت الكرة منه ، فتبعتها الصبية ، وتعالى صوت السيدة بالسُّباب والوعيد ، تحاملت على نفسها تدفع بِخُطاها ما وسعها أن تدفع ، وما إن دخلت حتى أرتّد الباب خلفها مُقفلاً .

وسرت في الحشد سارية من الذعُر ، فتجمعوا حول الباب يُحملقون وقد انعقدت ألسنتهم في حلوقهم لا ينبسون . وارتفعت الأصوات دفعة واحدة تصيح : النار تأكل الدار؛

وتقدمت امرأة تجرر ملائتها وتقول :

إياكم أن تقربوا الدار ، ليست هذه الفأرة إلاّ حيواناً مسحوراً يتلبّس بجسده عفريت من الجن الأحمر ؟

فشاعت في الجمع همهمة مُفزعة ، واشتدّ في الدار اندلاع النار ، وارتجّت فيها أصوات الاستغاثة . دونّ أن يجرؤ أحد على أن يقترب .

وتلظت النار تزأر ، فيردد زئيرها الفضاء ؛

قصة قصيرة ـ محمود أحمد السيد

(١)

أبطال الخمرة

دخل الشاب المدرسة الملكية ، أو معمل الموظفين في بغداد في السنة العاشرة من عمره ، وتخرج منها في السنة العشرين .

وعلى أثر ذلك توظف في إحدى بلاد العراق بوظيفة كاتب بإحدى دوائر الحكومة.

سبحان الله . الآن ولدت له الأيام أول عجيبة من العجائب .

كان في بغداد يُدعى باسمه الحقيقي أمّا هناك فقد عُرف بين الموظفين بالوحشي .

ـ أين ذهب الوحشي ؟

ـ من أين جاء الوحشي ؟

ـ كيف هوّ حال الوحشي ؟

هكذا كانوا يتكلمون عنه كلما خطر على بالهم أو تذكره أحد منهم في ساعة من الساعات .

هل تعلم أيها القارئ لم كل ذلك ؟ لأنه لم يكن يُرافقهم في مجالس أُنسهم وطربهم ، أو يُجالسهم في محافلهم بين الغواني والراقصات ، أو يشاركهم على موائد الخمرة والميسر .

مرّت الأيام وكرّت الشهور وهم على تلك الحالة في غمرتهم ساهون وبأنفسهم لا هون ، وهو في معزلٍ عنهم لا يحفل بِأمرهم ، ولا يرغب أن يعرف شيئاً عنهم وعن شأنهم أبدا .

لكن من كان يدري أنّ القدر سيسوقه يوماً إلى هؤلاء فيحدث أمر ذا شؤون .

۞ ۞ ۞

دعاه أحد الأصدقاء إلى مأدبة أقامها في ختان ولد من أولاده ، فلم يسعه إلا أن أجابة دعوته.

دخل مجلسه مساءً وعند توسطه المكان أدار نظره في القوم فرأى الشُبان المار ذكرهم في سكوت ولكنهم من حينٍ إلى حين بينهم يتغامزون.

بعدّ نصف ساعة تناولوا طعام العشاء ، وبعدّ ساعة مدّت موائد أُخرى، عرفها من منظرها أنها موائد بنت الحان .

دار حولها القوم استدارة الهالة بالقمر ، ثمّ شرعوا بفتح الزجاجات وأملاء الكؤوس والأقداح .

أمّا هو فقد تحيّر في أمره تحيراً أعقبه تعوّذ فتذمّر ثم قام للوداع والخروج .

قال أحدهم : هل (تستنكف) من الجلوس معنا ؟

فقال آخر : كلا . لكنه مُتعقل ويزعم أنه يكره الخمرة .

فأجابه ثالث : لا أخال ذلك صحيحاً .

نظر الرجل إلى هؤلاء نظرة زودها كل ما يستحقون من معاني التحقير والازدراء . ثمّ التفت إلى الشخص الثالث فقال له : أنت مُخطئ . نعم مُخطئ بجوابك . فأنا أكره الخمرة وأكره كل من ....

فقاطعه الجميع وقالوا : لا لا أنت الواهم ، أنت المخطئ إذا كان هذا فكرك إن كنت كما قلت فهل أنت أحسن منا أو من أولئك المتمدنين الذين يشربونها صباحاً ومساء. ويكرعونها في النوادي والأسواق .

سمع الرجل هذا الكلام فاتقد غيرة وحمية ، ثمّ وقف على أقدامه واندفع يخاطبهم قائلاً :

إخواني :

أنا لست بأحسن منكم ولا من غيركم ، ولكني لا أشربها لأسباب .

إخواني :

الخمرة وما أدراكم ما هيّ وما تنطوي عليه من الموبقات والقبائح ، وما تسر وتخفي

من الأوزار والفضائح .

تسطوا بشدة سلطانها على المُتديّن من العباد ، فتورثهم الهلاك والدمار ، وتسحر بمغواتها عقول الشباب فتطوح بهم إلى حضيض المفاسد والنكرات .

إنّ خضوع الرجل لهذه القوة يجره إلى الخضوع لباقي المنكرات والموبقات إذ لا يملك حينئذ حداً لِمطامع النفس ولا يوقف رغباتها المتعددة فيرتكب كل ما تصل اليه يده مفادياً بكل ما يملك سعياً وراء الحصول على ما يقضي به لذاته النفسانية وشهواته الحيوانية وهنا تستحكم في قلبه وتنخر عظامه نخر الدود للخشب بل وتمتص دم حياته ؛ فلا يذوق طعم الراحة والهناء ما دام في قيد الحياة .

قال (شارل وانير) في كتابه روح الاعتدال :

الرجل الذي هو عبد الملاهي واللذات وأسير النفس الطموحة ـ ويعني به السكير ـ أكثر شبهاً بالدب ، توضع في أنفه حلقة حديدية ، فيقتاد بها إلى حيث يرقص ويلعب وهو مرغم لا يملك من أمر نفسه شيئاً . وليس هذا التشبيه لِمُجرد التشنيع والتحقير ، وإنما هو الحقيقة المرّة التي لابدّ من الاعتراف بها ، وإنّ هذا الفريق من الناس مسوقون إلى أسوأ حال ، ومنهم من يُضحي أعز ما يحتفظ به في الحياة الدنيا كالعِرض والشرف لنيل ما يرضي النفس ويقضي مطالبها . الخ .

ليس قول هذا الفيلسوف لِمُجرد تخمين أو مُبالغة وإنما هو حكم وثيق تؤيده المُشاهدة ويُثبته الواقع ، وهو من الحقائق التي لا ينكرها إلاّ مجنون ولا يجحدها إلاّ كل مُكابر عنيد .

إننا تتبعنا المشاهد والمسطور في الكتب وطالعنا مآ يجري بسبب الخمرة من الرزايا والمصائب ، لما قدرنا على ذلك حصراً وعقداً . فكم هُدمت ركن مجد رفيع ، وكم قلعت أس بيت مشيد ، ودمرت أُسرات ، وجلبت ويلات ، وكم من ثروة هيّ قوام حياة عائلات انتهبت بسببها . وعمّا قليل غدا أفرادها يستولون في الأزقة والاسواق على ملأ من الناس .

وعلاوة على ذلك لها مضار أُخرى تتعلق بالجسم ، لأنها لا تخلو من مواد الكحول السامة وهذه تكون في جميع أنواعها . وعليه فقد نهى الأطباء عنها نهياً باتاً ، بعدما أكدوا

تأثيرها في سائر أعضاء الجسد ، لا سيما القلب والكبد .

هذه هيّ الأسباب التي جعلتني أفر منها فراري من الأسد ، وقد آليت على نفسي أن لا أدخل مجلساً دارت فيه كؤوسها وأقداحها . وما زلت حتى هذه الساعة أكرر قول الشاعر .

واهجر الخمرة إن كنت فتى   كيف يسعى في جنون من عقل

كان لخطابه هذا وقعٌ سيءٌ على الجالسين ، فإنه بعدّ فراغه من الكلام رأى العبوسة بادية على أوجه الجميع حتى أنّ بعضهم بلغ بهم التأثر إلى درجة أنهم صاروا يتناولون عصيّهم وطرابيشهم كأنهم يتهيأون للخروج ، وقد حدث بينهم لغط وضجيج دلالة على غضبهم وحنقهم الشديد .

وبينما كانّ صاحب الدعوة يتلطف بهم إذ قالّ له أحدهم .

من أينّ أتيتّ لنا بهذا الثقيل ؟ هل نحن بالمسجد أو في مجلس الوعظ والارشاد ؟

وشاركه رجل آخر ، في كلامه ، أما هو فما سمع ذلك إلاّ وأجابهم بجوابٍ أعظمّ وأشد .

سبوه فسبهم ، وشتموه فشتمهم ثمّ أحتدم العِراك وحدث ما حدث .

❁ ❁ ❁

جعل شعاره منذ الساعة هذين البيتين :

إذا أنت أقررت الظُلامة لا مرئ   رماك بأخرى شعبها متفاقمٌ
فلا تبدِ لِلأعداءِ إلاّ خشونةٍ   فما لك منهم أن تُمكنّ راحمٌ

وهكذا لبس لهم جلد النمر ، وقد صار يترقبهم ترقب الأسد فريسته ، ولكنه مع ذلك باقٍ في شكوكه قائلاً .

ـ هل سأغلبهم أم هم الغالبون ؟..

مرت الأيام ، والضغائن تتعاظم والعداوة تزداد ، حتى جاءت ساعة لعبوا بها دورهم

المهم ، ثمّ طردوه من وظيفته ونكبوه .

قصة قصيرة ـ ذو النون أيوب
الآلهة الصُغرى

هبّت نسمة من نسمات الصباح فتلقتها حقول القمح ، الممتدّة حتى الأفق ، بحفيف لطيف . وتمايلت السنابل اللدنة على سيقانها الطرية ، فتولت منها أمواجهينة ، وسرت فوق ذلك البحر الزبرجدي . وأشرقت الشمس في سماء زرقاء لا أثر لندف الغيوم فيها ، كبحر ساكن صامت صمت الأموات . والتقى البحر العلوي الأزرق ، بالبحر السُفلي الأخضر ، عندّ الأفق ، فاختلطّ لونهما عندّ مشرق الشمس .

وارتمت قرية كبيرة على ساحل ذلك البحر ، شهباء اللون ، قد انتشرت ، في غير نظام ، أكواخها الطينية ما بين صغير كحجر الثعلب ، وكبير لا يزيد كثيراً عن مذاود البهائم. لطخة من القذى على ساحل ذلك البحر الأخضر البديع . وزهت خضرة القمح تحت تأثير أشعة الشمس الدافئة ، أشعة شهر مارس ، التي كانت تنفذ إلى كل خلية من خلايا النبت ، وتبعث الحياة في كل ما تقع عليه ، الأسكان تلك الأكواخ ، الذينّ حالت بينهم وبينها جُدران من الطين لا نوافذ فيها .

يومٌ جميل رائق بعدّ يومٍ عبوس اكفهرّ خلاله وجه السماء ، وهاجت الريح فزمجرت ، وأومضت البروق ، وقصفت الرعود ، وجادت السماء بغيث على أفقه مسبل ، سيول تدَفقت من السماء وغير مشوبة ببرد الربيع القاصف للسنابل ، فارتوت الأرض ، وانتعش النبت ، وارتاح الفلّاح من عناء السقي مُدّة لا تقل عن أسبوعين ، لذلك كُنت تجد القرية نائمةبعد الشروق ، وليست تلك عادة الفلاح الكدود . فلا تبصر من الأحياء غير القنابر ترسل صفيرها أنغاماً عذبة طويلة ، تأتي من السماء كهمس الملائكة ، والسنونو توَتوت ثمّ تنقض على الأرض ، وتطير مُتدانية تحاول أن تجد أرضاً مكشوفة تلقف منها طينة لبيتها الجديد .

وعلى بعد ميل من تلك القرية نهض قصر عظيم ، متين البنيان ، عالي الأركان ، لو رآه فلاّح بابلي ، بعثت رفاته بعدّ أن ظلت ثلاثة آلاف سنة تحت الأرض التي عمّرها يوماً، لظنه برجاً من أبراج الآلهة الشاهقة ، التي تنصّب فيها الأقوات والأغلال طيلة أيام السنة .

ذلك القصر المنيف هو منزل الشيخ ، وهو مالك تلك المقاطعة الواسعة ، وأعداداً من أمثالها ، ملك تزيد مساحته قليلاً عن مساحة بلجيكا بِأسرها . ويملك الشيخ رقاب فلّاحيها والعاملين فيها جميعاً . فالزرع والضرع، والحيوان والإنسان ، وحتى عناصر الطبيعة من شمس ومطر ورياح، مُسخرّة لخدمته . أو تراه بعدّ كلّ هذا يقل جاهاً أو سطوة عن مردخوأنليلوأتونابشتم ؟ تلك كانت آلهة وهمية لا يرى عِبادها منها غير أصنامها ، أما هذا فإلهٌ حيّ يأمر وينهي ، يُحيي ويُميت ، يسعد ويشقي، ولكنه برغم ذلك إنسان فان مُعرّض لِكل ما يعصف بحياة الإنسان.

تتبّع الشيخ مغمغم قبيلة كثيرة العدد ، كانّ أبوه الشيخ بدير يرهب بها القاصي والداني ، وما كانت مشاريع الري قد أتسعت هذا الأتساع ، فكان الشيخ الأب وعشيرته تعيش على (الحاوة) والغزو ، وإرهاب المجاورين لابتزاز أموالهم . وكان ما يُزرع من أراضي القبيلة آنذاك عُشر ما يُزرع منها الآن .

مات بدير دون أنْ يُشاهد ذلك التطور في أساليب الري ، فخلفه الأبن الأكبر مطر ، وكان صلب العود قاسياً ، رهيب السُلطان دوّى أسمه خلال الثورة وبعد الاستقلال ، وعانت قاعات الدواوين في الدولة الحديثة من سطوته ونفوذه ، فلانت له عن رهبه وملكته ، فازداد سُلطاناً فوق سُلطان ، وطغى وتجبّر على قبيلته ، وحتى على أفراد عائلته . فساس إخوته بسوط من نار . وضغط على كواهل أتباعه بيد من حديد فقتل وسجن دون أن يجد وازعاً أو رقيباً . وعانى منه إخوته ما عانوا ، فلم يجدوا غضاضة في ذلك ، إذ أن شعائرهم القبلية ، وعاداتهم البدوية وتقاليدهم الريفية قد عوّدتهم ذلة الخنوع واحتمال القساوة ، وعدا ذلك ، فقد كانوا صغار السن ، إلاّ مُغمغم شبيه أخيه صفاته ومواطن ثقته . وأشار مُغمغم على أخيه أن يرسِل إخوته وأولاده إلى المُدن القريبة لِتلقي العُلوم العصرية

والتربية الحديثة . فقد رأى عن بصيرة ، بأن أضمن لحفظ مركزهم العريق ، وأليق بمجدِهم الباذخ .

وقضى مطر نحبه ، فخلفه مُغمغم ، وارثاً أملاكه الواسعة ، وسيطرته الشديدة ، وقساوته المُرعبة ، وأزاد عليه عتواً وطغياناً ، حتى صار الفلاحون يهزجون في وصفه .

طمبخ لله مُغمغم وشالا   أشهدُ بالله ما زليتو

أي أنّ مُغمغم أنحنى لله وحمله على كتفيه ، أجل قولوا ذلك ولا تخافوا الزلل .

أمّا أولاد أخيه وأخوته ، فقد أفسدت حياة المُدن فريقاً منهم ، ورفع العلوم فريقاً ، فمن رفعه العلم واستهواه بسحره قنع بالقليل حتى غدّت نثارة مائدة مُغمغم كثيرة عليه . وأما من أفسدّته حياة المُدن ، فقد دفعه التهالك على الخمرة والميسر والنساء إلى الإسراف المفرط ، بحيث لو وضعت أملاك آبائه الواسعة تحت تصرفه لما كفّته سنة واحدة . وكان عزيز ، أكبر أولاد الشيخ الراحل ، من هذا الفريق الأخير ، وكان جريئاً قاسياً مُتكبراً كأبيهِ . ولمّا آل المُلك إلى مغمغم أوقف عزيزاً عندّ حدّه ، وأجبره على الاعتدال . وتعكر الجو بين العم الذي أرادّ أن يسطو سطوة أخيه ، وابن الأخ الذي يرى نفسه أحق بالمُلك والمشيخة من عمه ، لأنه الوارث الشرعي لأبيه . ومِمّا زاد في الطين بلة . أن مُغمغم كان عقيماً عقماً لا يُرجى شفاؤه ، فزاده هذا النقص الذي يعيب الريفي . شراسة وتعسُفاً .

بعد ساعة من عُمر ذلك النهار الذي افتتحنا قصتنا بوصف روائه ، خرج من باب القصر فارسان مُلثمان ، قد التفا بعباءتيهما ، وأطلقا لجواديهما العنان ، مُتجهين إلى المزرعة ، فمرا بالقرية خطفاً ، وأصوات الفلاحين تحمل اليهما تحيات العبيد ، وسلكا وسط الحقل طريقاً قد عبدّته أقدام الماشية ، يُحاذي جدولاً كبيراً يسع قارباً . وكان طافحاً بِماء المطر . ورفع الجوادان رأسيهما ، وانطلقا غير مُلتفتين إلى النبات الشهي ، ولا إلى الماء العذب ، ولا ريب فلابُدّ أن يكونا مُتخمين كصاحبيهما .

التفت عزيز ، وهو أحد الفارسين ، إلى رفيقه وسأله : «بكم تُقدر غلة هذا الحقل يا خلف ؟ لقد مرّت مواسم كثيرة وأنت تعمل سركالاً لنا ، إنّ تقديرك يُوثق به» .

فأجاب خلف : «درّت هذه القرية وحدها في السنة الماضية ، بموسمها الشتوي والصيفي عشرين ألف دينار ، وعلى هذا يكون وارد قراكم العشر مالا يقل عن مئتي ألف دينار سنوياً».

فزمجر عزيز بِقوله :" وهل تعلم كم خصص لي هذا الملعون سنوياً ؟ ألفا دينار فقط، ولولا خوفه من جرأتي لساواني بإخوته وأولاد أخيه ، وخصص لي ألف دينار كالنعاج من أقاربه التي تكتفي بالعلف يملأ بطونها ، ألفان من مئتي ألف هيَ كُلها مُلك شرعي لي ، تالله لا قصمن عُنُقه .

فابتسم خلف وقال : «ولكنه قوي واسع الحول ، كثير الأنصار» .

فضحك عزيز وقال مُستخفاً : «كل ذلك سيكون لي إذا ما وري التُراب ، لم أضع وقتي عبثاً في المدينة . إنّ أكبر رأس فيها يهز لي ذنباً ، إذا ما لوّحت له بِورقة من فئة المائة دينار . سُحقاً لِعمي من بخيل» .

ثمّ فكّر ملياً وقال : «أسمع يا خلف . لا طاقة لي على احتمال هذا الوغد أكثر مِمّا فعلت . لقد فاتحتك بِأمر القضاء عليه مِراراً ، فكُنت تُماطل ، إننا لا زلنا على أِتفاقنا . أنّ نصيبكّ من الغنيمة القرية المجاورة . فأنت زوج شنونة أبنة عمته ، وبِموته ستتحرر التركة كُلها ، فتنال شنونة حقها أو حقك» .

فأجاب الوكيل : «لقد كنت أنتظر فرصة مُناسبة يا عزيز ، وقد حانت الآن . لقد هددني بالطرد من الوكالة فقد أرتاب بِعلاقتي بِك ، ولم يدر أنّ هذا التهديد قد قرب أجله» .

«تقول أنّ الفرصة قد حانت فما هيَ خطتك ؟»

تذكر المشادة التي حدثت بين الفلّاح عموري وبين عمك قبل ثلاثة أيام . لقد أشبعه عمك ضرباً بالهراوة حتى كسر ضلعين من أضلاعه ، فهدد أبن الفلاح بالانتقام على ملء من أهل القرية ، وأوصيت عمك بالحذر ، لا رغبة بسلامته ، بل تأكيداً للشبهة ، ولكنه كاد يبصق في وجهي احتقاراً ، وأجابني بأنه لا يخاف الذئاب ، وقد أعتزم أن يذهب هذا المساء إلى المدينة مُلبياً دعوة المُتصرف التي أقامها تكريماً لزائره وزير

الداخلية . ولمّا كان سائق سيارته مريضاً ، فقد أعتزم أن يسوقها بنفسه ، فالمسافة لا تزيد على العشرين ميلاً ، والطريق يمر بتلك الأجمة من القصب كما لا يخفي عليك ، ويااله من مكمن صالح للصيد . لقد ابتعت سراً بندقيتين من النوع السريع الطلقات . سنحرقه حرقاً مع سيارته ، وليذهب إلى الجحيم» .

فقال عزيز : «مرحى مرحى ، وياله من احتياط مُتقن ، ولو أني لا أرى موجباً لِكل هذا الحذر ، فمن سيجرأ على اتهامنا للأخذ بثأره ؟ أهؤلاء الشرطة الذين يكادون أن يكونوا خدماً في الدار ، أم زوجاته اللواتي يكرّهن رؤيته ؟ أم الفلاحون الذين يمقتونه أشدّ المقت ، وليس له ولد ولله الحمد ، أما النعاج الساكنة فُي المدينة فسأُضاعف لها العطاء ".

الكوخ ليلاً غير أبيه ، أما نحن فإن ذهابنا إلى المدينة بعدّ قليل سيبعد عنا الشبهة ، وسنعرفِ طبعاً كيف نسرق أنفسنا من المدينة لاصطياد هذا النمر الشرس ".

وشهدت الليلة التي أعقبت ذلك اليوم الجميل ، وكانت مُظلمة لا قمر في سمائها جريمة وحشية بشعة ، ولكنها ليست أبشع الجرائم في الريف العراقي .

لقد قتل أبن الأخ عمه ، وما أكثر ما يقتل الأخ أخاه والأبن أباه ، فتمتد يد العِقاب إلى الضعفاء والأغنياء فقط . أمّا الأقوياء ، تلك الآلهة الصُغرى ، فهي تقتل كما فعل هابيل بقابيل ، وكما تفتك الآلهة بعضها ببعض ، كما جاء في أساطير أجدادهم الأولين .

لقد شبعت هذه الآلهة من كل شيء ، ولكنها لما تزل ظمأى إلى الدماء .

قصة قصيرة ـ عبد الحق فاضل
الموظف النزيه

كان السيد نديم مصطفى ، وهو موظف في الأشغال ، قد احتكر لِنفسه الحديث كما هيّ عادته أبداً . والواقع أنّ من يسمع أحاديثه أول ما يتعرف به يتوهم إنه على جانب كبير من اللطف والدماثة وقسط لا بأس من الذكاء . ولكنه ليس كذلك . كل ما في الأمر إنه بارع في الكلام والمجاملات ، يحسن التمدح ولكن بلباقة لا تشعرك بالنفور الذي تشعر به كلما امتدح التمدح ولكن وإنسان نفسه . ويمتاز إلى ذلك بحذقه في احتكار الكلام لِنفسه ... فهو من ذلك النوع الذي لا تستطيع أن تسرد له رأيك كاملاً في أمر من الأمور أو تروي له حادثة بِتمامها ولو كانت صغيرة ، لأنك لا تكاد تسترسل في القول حتى يجد له مجالاً لِمقاطعتك بتعليق أو استفهام فما تشعر إلاّ وقد اختلس منك زمام الحديث فإذا هو يتكل وأنت تصغي ، أو لا تصغي ... المهم على كل حال إنك لا تستطيع الكلام .

والمجالس التي تضم السيد يسودها الضحك والمدح في الغالب . ولكنه في العادة أول من تُضحكه النكتة التي تخرج من فيه مهما كانت باردة أو تافهة ، وأنّ له ضحكة رائقة ، فما تلبث عدوى الضحك أن تسري إلى الحاضرين فيضحكوا كلهم من غير داع ، وهم وهومعهم ، يظنون أنهم يضحكون من النكتة التي قالها .

والذي أعرفه عن السيد نديم مصطفى أن أباه كان أرسله على نفقته إلى بيروت ليتم دراسته في الجامعة الأمريكية ، فلم يتم دراسته في الجامعة الأمريكية كما توخى أبوه ، وإنما أتم ملاهيه واستوفى نصيبه من العبث والملذات وملاحقة الفتيات .. وأكثرت لِكل شيءغير أمر الدراسة وإتمامها .. فرسب ثلاث سنوات متواليات ، وعاد إلى بغداد فتوظف بِمعونة أبيه ونفوذ أصدقاء أبيه ، في مُديرية السكك الحدْيديّة العامة براتب قدره ثمانية عشر ديناراً .

كان أول الأمر يتحدث عن نفسه وعن بعض مُشاهداته البريئة في بيروت ، وما فيها من عمران وثقافة ، فلما فرغ من حديثه قال لبيب قاسم ، وهو أحد طلاب الكلية الطبية في بغداد ، ولم يخرج في حياته من العراق :

ـ الحقيقة أنّ من يمكث سنوات في بيروت أو أوربا على الأخص ، يظل قلبه عالقاً بها متى عاد إلى العراق فلا تطيب له الإقامة فيه ، ولا سيما إذا ..

فقاطعه نديم بقوله :

ـ صحيح ما تفضلت به . أنا أيضاً أشعر بذلك . لقد سافرت إلى أوربا مرتين حين كنت في بيروت . فقد كنت أفضل الاطلاع على شؤون العالم الراقي في العطل الصيفية بدلاً من قضائها في العراق ..

وطفق يتحدث هذه المرّة عن مشاهداته ، البريئة أيضاً ، في أوربا .. فهو من الكياسّة بحيث لا يتحدث عن أسراره الخاصة ، غير البريئة ، إلاّ إلى خُلصائه الحميمين ، أي الذين على شاكلته .. وختم كلامه بقوله :

ـ آه ... لو كان أبي غنياً لما أعادني إلى العراق قبل إكمال تحصيلي في بيروت على الأقل . ولكن من أين يغتني الموظف الصغير خصوصاً إذا كان نزيهاً ؟

والتفت إليّ باسماً يقول :

ـ أليس كذلك ؟..

ولم أجد ما أقول ، فلم أقل شيئاً . ولم ينتظر هو الآخر جوابي لِحُسن الحظ ، فهو إنما يلقي مثل هذا السؤال في أعقاب عِباراته لِمجرد الحشو وترصيع القول .

أما أباه موظف صغير فليس حقاً ، لأن راتبه ثمانية وأربعون ديناراً[(١)] . وهذا أيضاً من جملة فنونه في الكلام ، فهو يُريد أن يتظاهر بأنه لا يُريد التظاهر ويُباهي بأنه لا يُحب المباهاة . وأما أنّ أباه نزيه فمِمّا لا أعرفه ، ولكنه موضع شك على كل حال ما دام أبنه السيد نديم هو الذي يدّعيه ، وقد زعم الآن أنّ أباه موظف صغير ، فلو جعلنا زعمه هذا

---

(١) كان هذا مثلاً راتب متصرف من الدرجة الثالثة .

قاعدة للاستنتاج لكان حظ أبيه من النزاهة على هذا القياس صفراً أو نحو ذلك .

وشاءت الصدفة الساخرة أن التقي في مساء ذلك اليوم بالحاج خميس (أبو مهدي) فأسمع منه المزيد عن مدى نزاهة جاره اليوم ورئيسه السابق السيد مصطفى أبي السيد النديم .

قهقه أبو مهدي طويلاً وقال :

ـ نزيه ؟ .. أي والله . عتيق في النزاهة . أنه أنزه من .. الكلب ؛

فقلت في سري هذه فاتحة طيبة . ولم أفهم في الواقع ما علاقة النزاهة بالكلب ، ولكن الذي يبدوا لي أنّ أبا مهدي لم يقصد إلاّ مجرد السُباب . وشجّعته على الكلام فاسترسل بعدّ أن بصق على الأرض ومسح شاربيه بمنديل كبير ؛

ـ لقد عرفت مصطفى أفندي قبل السفر (الحرب العظمى) ببضع سنوات حين ترفعت إلى درجة (باشجاويش) في دائرة (التلغراف خانة) . وصادف في تلك الأيام أن قلع بعض الأعراب عدداً من أعمدة (التلغراف) في طريق بعقوبة فكان أول عمل قمت به بعد ترفيعي هو مرافقة العمال لنصب الأعمدة ووصل الأسلاك . وكنت مغتبطاً بوظيفتي الجديدة حريصاً على اظهار كفاءتي فيها ، فاقتصدت في النفقات كل الاقتصاد حتى أصبح مجموعها بعد الجهد خمسة عشر مجيدياً فقط ، وكتبت وصلاً بالمبلغ وجئت لأقبضه من صاحبنا مصطفى أفندي لأنه كان حينئذ أمين الصندوق (أو الصندوق أميني ـ على حد تعبيره) فأدّيت له تحية عسكريه رنانة هزت الدائرة بصوت البسطال (الحذاء العسكري) . فهش لي وسألني :

ـ كيف أحوالك حجي ؟ أبارك لك على ترفيعك .. وإذا صرت (خوش ولد) فسوف نرفعك مرة أُخرى إن شاء الله .

فشكرته ودعوت له بطول العمر وسعادة الدارين . ومدّ يده قائلاً :

ـ ها ... ما عندك ؟

فأعطيته الوصل (برأس حار) . ولكنه لم يكد يقرأه حتى قطب حاجبيه ووضعه بغير اكتراث على المنضدة . ثمّ رفع بصره إليّ وقال ببرود :

ـ كم تريد ؟

فتعجّبت من سؤاله وقلت له :

ـ مكتوب مولاي فقط خمسة عشر مجيدياً .

فما شعرت إلاّ وقد انقلبت سحنته وصرخ بي :

ـ ماذا ... واي ، واي ، واي .. كنت أحسن بك ظني . هذا الذي كنا نقول عنه شاطر ويعرف الأصول . خذ هذا السند ، وبالله الكريم إذا عدت إلى هذه الأحوال مرّة أُخرى سحبت الترفيع وأعدتك إلى درجتك السابعة ، خذ ..

فقلت له :

ـ بيك ، والله العظيم ما كتبت في الوصل (بارة) واحدة أكثر من المصروف الحقيقي. ولو كان غيري في مكاني لما أستطاع أن يؤدي العمل بأقل من خمسة وعشرين .

فصاح بي :

ـ كفى .. يا الله رح ، لا تلقلق ؛ .. هايدي ..

ودعك الوصل وقذفه في وجهي . فقلت له :

ـ أمرك مولاي . أدفع المبلغ من جيبي . (خمصطعش مجيدي) ولا كانت ؛..

وخرجت متأثراً ، فذهبت من فوري إلى القهوة ، وجلست أُفكر في أمري . عجباً ، هل كان غيري ينجز العمل بأقل من هذا المبلغ ؟ وإذا كانت (الطنّة على هالرنة) من أول عمل أقوم به فكيف الاستمرار على هذه الحال ؟ وإذا دفعت هذا المبلغ من جيبي فكيف استطيع القيام بكل أعمال (التلغراف خانة) على نفقتي ؟

وأني لفي هذه الأفكار وإذا حسون الحياوي مُقبل عليّ ، وهو (باشجاويش) مثلي ولكنه أقدم مني ، فسلم وجلس إلى جانبي ثمّ سألني عمّا بي فسردتُ له الحكاية من أولها إلى آخرها . فضحك الله يرحمه ، فقد توفي من نحو عشر سنوات .. المسكين دعسته سيارة .. وقال :

ـ بسيطة خانم .. ظننت عندك مسألة مهمة ؛

فقلت له :

ـ بسيطة مولانا ؟ هذي بسيطة ؟

فضحك مرة ثانية . وقال لي :

ـ أين الوصل ؟

فدفعته اليه فإذا به يُمزقه وينشره قصّاصات صغيرة على الأرض .. أي والله مالك عليّ يمين ، ثم قال :

ـ أكتب عوضاً عنه وصلاً بثلاثين ، وقدمه إلى مصطفى أفندي ، قل له: «أعطني خمسة عشر !».

الله يرحمك يا حسون ! طلبت روحك الرحمة .. فظننته يسخر مني ، فقلت له :

ـ أغاتي ، تريد هذه المرّة أن يحبسني ؟

ولكنه أقنعني أخيراً ، وأكّد لي أن هذه المشكلة لا يُمكن أن تنحل إلا على هذه الصورة فكتبت الوصل بثلاثين ، وذهبت إلى الدائرة أُقدم رِجلاً وأُؤخر أُخرى وأعطيته الوصل قائلاً :

ـ مولاي ، أعطني خمسة مجيدياً .

وشرفي وشرفك ما أقول لك إلا الصدق .. لم يقع بصره على المبلغ حتى انبسطت أساريره وقال :

ـ هه !.. يا ولدي.. هكذا من أول الأمر ! أمّا تقول هذي دائرة تحتاج إلى قلم .. تحتاج إلى كاغد .. إلى كرسي .. إلى ترميمات .. تنظيفات ؟.. من أين نأتي بهذه المصاريف ؟ أنا سامحتك هذه المرة لأنك رجل طيب ، أمين . ولكنك جديد ما تعرف الأصول .

فلمّا عرفت الأصول ورأيت الأمور تُدرج على هذا المنوال صرت أنا أيضاً إذا صرفت خمسة عشر أكتب الوصل بستين . ثلاثون لِمصطفى أفندي، وخمسة عشر لي .. وخمسة عشر للمصرف ..

وسكت الحاج خميسهنيئة ليتبين في وجهي وقع كلامه ، الأخير بنوع خاص .

فقلت له :

ـ تقول الحق يا أبا مهدي . هذا النوع من الفساد يعدي كالوباء ، ولا مفر من انتقاله من المُصاب إلى السليم عند الاحتكاك .

فقال وقد أحس بوخز جوابي :

ـ أي والله ، كلامك (شكر) يا أفندي . أنا رجل صاحب وجدان ، أقول الحق ولو على نفسي لقد أفسدني هذا (الغيرهسز) ؛

وأخرج سكارة فشعلها ومص منها نفساً وافياً ، ثمّ قال :

ـ أمّا هكذا خربوا دولةالعصمنلي ؟ (الدولة العثمانية) فأعجبتني هذه النظرة التحليلية، وقلت له باسماً .

ـ الحق أنهم هكذا خربوها .

فقال وهو يهز رأسه في هيأة الحكيم المُحنّك :

ـ هيه .. لا تخف يا لأفندي ، لا تخف . هذه الدولة أيضاً سيُخربونها .

(تم والحمدُ لله رب العالمين)

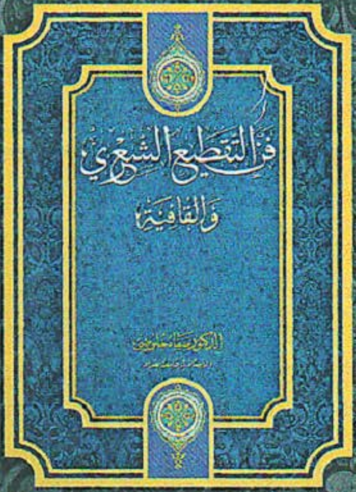
المحتويات

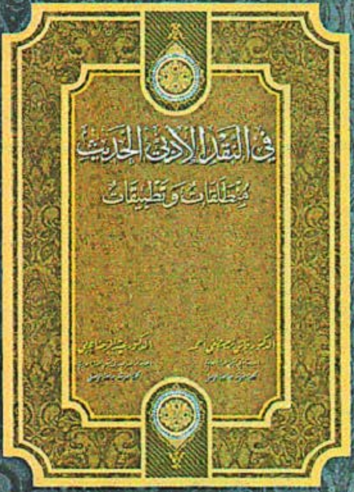
(مقدمة) ٧
(تمهيد في) الحياة الأدبية وعوامل
نهضتها ١٣
(مراجع التمهيد).......................... ٢٥
الباب الأول
الشعر العربي الحديث
الدكتور سالم الحمداني ٢٧
(الفصل الأول)
الشعر العراقي في القرن التاسع عشر.. ٢٩
الشعر وموضوعاته:.................... ٣٤
(مراجع الفصل الأول) ٥٨
(الفصل الثاني)
جماعة الإحياء ٥٩
أولاً ـ الشعراء المحافظون :.......... ٥٩
(محمود سامي البارودي) ٦١
الحياة والسيرة :.......................... ٦١
الشعر والشاعرية : ٦٧
ثانياً ـ (الشعراء المعتدلون)........... ٨٦
(أحمد شوقي) ١١١
توطئة :....................................... ١١١
رحلة الحياة وروافد الثقافة في القصر :١١٢
في المنفى : ١٩١٥ـ ١٩١٩ .... ١١٦
ما بعد المنفى ١٩١٩ـ ١٩٣٢ .... ١١٧
روافد الثقافة : ١٢٠
ميادين الشعر :.......................... ١٢٢
(مراجع الفصل الثاني) ١٤٦
(الفصل الثالث)
جماعة الديوان ١٤٨
عوامل مؤثرة في تطور الشعر : ١٤٨
دواعي النشأة :.......................... ١٥٣
(ملامح التجديد في الشعر)......... ١٥٦
في النقد :................................ ١٦٦
(عبد الرحمن شكري) ١٧٣
ملامح الحياة وروافد الثقافة : ١٧٣
ميادين الشعر والنقد : ١٧٨
آفاق الشعر :............................ ١٧٨
شعره التأملي والنفسي : ١٧٨
شعره العاطفي :........................ ١٩١
مستوى شعره الفني : ١٩٤
(مراجع الفصل الثالث) ١٩٧
(الفصل الرابع)
جماعة أبولو.............................. ١٩٩

ظروف النشأة : ١٩٩
طبيعة الجماعة وآفاقها الأدبية : ٢٠١
اتجاهاتها الشعرية :.................. ٢٠٩
الاتجاه العاطفي :.................... ٢١٠
الاتجاه التأملي : ٢١٣
الاتجاه الوصفي : ٢١٥
مظاهر التجديد في الشكل : ٢١٧
(ابراهيم ناجي) ٢٢١
البيئة والشاعر: ٢٢١
شعره : ٢٢٦
مستوى فنه : ٢٤٢
(مراجع الفصل الرابع) ٢٥٠
(الفصل الخامس)
شعر المهجر ٢٥١
بواعث الهجرة وظروف النشأة :.... ٢٥١
النشاط الأدبي :........................ ٢٥٣
الشعر واتجاهاته : ٢٥٦
الاتجاه التأملي النفسي : ٢٥٨
الاتجاه الإنساني : ٢٦٩
الاتجاه القومي والوطني : ٢٧٦
الاتجاه الوصفي : ٢٨٢
القضايا الفنية :........................ ٢٨٩
الصياغة الشعرية ـ في الأوزان
والقوافي : ٢٨٩
اللغة والأسلوب :...................... ٢٩٢
الوحدة العضوية : ٢٩٦
الصورة الشعرية :..................... ٢٩٧
(مراجع الفصل الخامس) ٢٩٩
(الفصل السادس)
الشعر الحر ٣٠٠
النشأة والأسباب والمصطلح : ٣٠١
(نازك الملائكة) ٣١٢
الأسرة والبيئة والثقافة : ٣١٢
الشعر : ٣١٧
النقد : ٣٣٢
(مراجع الفصل السدس)............. ٣٣٨
الباب الثاني
النثر العربي الحديث
الدكتور فائق مصطفى أحمد
(الفصل السابع)
تطور النثر العربي الحديث
عوامله ومظاهره ٣٤٢
يقظة الأمّة العربية :.................. ٣٤٣
البعثات : ٣٤٨
المدارس : ٣٤٩
الترجمة : ٣٥١
الطباعة : ٣٥٢
الصحافة :............................ ٣٥٤

مظاهر تطور النثر العربي الحديث .. ٣٥٦
١ـ اللغة : ٣٥٦
٢ ـ الموضوعات : ٣٥٩
الفنون : ٣٦٢
(مصادر الفصل السابع) ٣٦٥
(الفصل الثامن)
المقالة ٣٦٦
تاريخ المقالة العربية الحديثة وخصائصها :
.... ٣٦٧
(محمد عبده) ٣٧١
آراؤه : ٣٧٣
مقالاته : ٣٧٤
(مصطفى لطفي المنفلوطي) ٣٧٧
نثره : ٣٧٨
(مصطفى صادق الرافعي) ٣٨٣
ثقافة الرافعي وفكره : ٣٨٤
مقالاته : ٣٨٥
(أحمد أمين) ٣٨٩
مقالاته : ٣٩١
(فهمي المدرس) ٣٩٧
آثاره : ٣٩٩
مقالاته : ٣٩٩
(مصادر الفصل الثامن) ٤٠٢
(الفصل التاسع)
القصة ٤٠٤
القصة في الأدب العربي القديم : .. ٤٠٥
القصة العربية الحديثة : ٤٠٦
القصة القصيرة : ٤١٢
(محمد المويلحي) ٤١٤
حديث عيسى بن هشام : ٤١٥
(محمد حسين هيكل) ٤٢١
زينب : ٤٢٢
(محمود أحمد السيد) ٤٣١
قصصه : ٤٣٢
إخواني : ٤٣٣
(جلال خالد) ٤٣٧
(نجيب محفوظ) ٤٣٨
روايات نجيب محفوظ : ٤٤٠
بداية ونهاية : ٤٤٦
(مصادر الفصل التاسع) ٤٥٠
(الفصل العاشر)
المسرحية ٤٥٢
الحكواتي : ٤٥٣
المقامّة : ٤٥٤
خيال الظل : ٤٥٥
القرقوز : ٤٥٦
(مارون النقاش) ٤٦٢

(أحمد شوقي) ٤٧١
مسرحية . مجنون ليلى :.............. ٤٧٤
ليلى : ٤٧٦
قيس : ٤٧٨
قيس : ٤٧٩
(توفيق الحكيم) ٤٨٠
مسرحيات الحكيم : ٤٨١
مسرحية «شهرزاد»: ٤٨٦
(مصادر الفصل العاشر) ٤٩٢
مُلحَق
مُختَارَات مِن النَثر العَربي الحَدِيث . ٤٩٣
مقالة لأحمد أمين ـ هل يكون
معلماً ؟ ٤٩٥
ماذا يصنع المعلم ؟................ ٤٩٦
مقالة لجبران خليل جبران ٥٠٠
أيتها الأرض ٥٠٠
مقالة لميخائيل نعيمة ٥٠٣
مدرسة الجميع ٥٠٣
مقالة ٥٠٨
قلم وزير ـ ابراهيم صالح شكر ٥٠٨
قصة قصيرة محمد تيمور ٥١١
في القطار ٥١١
قصة قصيرة ـ محمود تيمور ٥١٧
الفأرة ٥١٧
قصة قصيرة ـ محمود أحمد السيد . ٥٢٥
أبطال الخمرة ٥٢٥
قصة قصيرة ـ ذو النون أيوب ٥٢٩
الآلهة الصُغرى ٥٢٩
قصة قصيرة ـ عبد الحق فاضل ٥٣٤
الموظف النزيه ٥٣٤
المحتويات ٥٤١





يطلب الكتاب من مكتبة اللغة العربية
العنوان: النجف الأشرف سوق الحويش قرب جامع الهندي
٠٧٨٠٣٤٣٨٠١٣

9786005303629